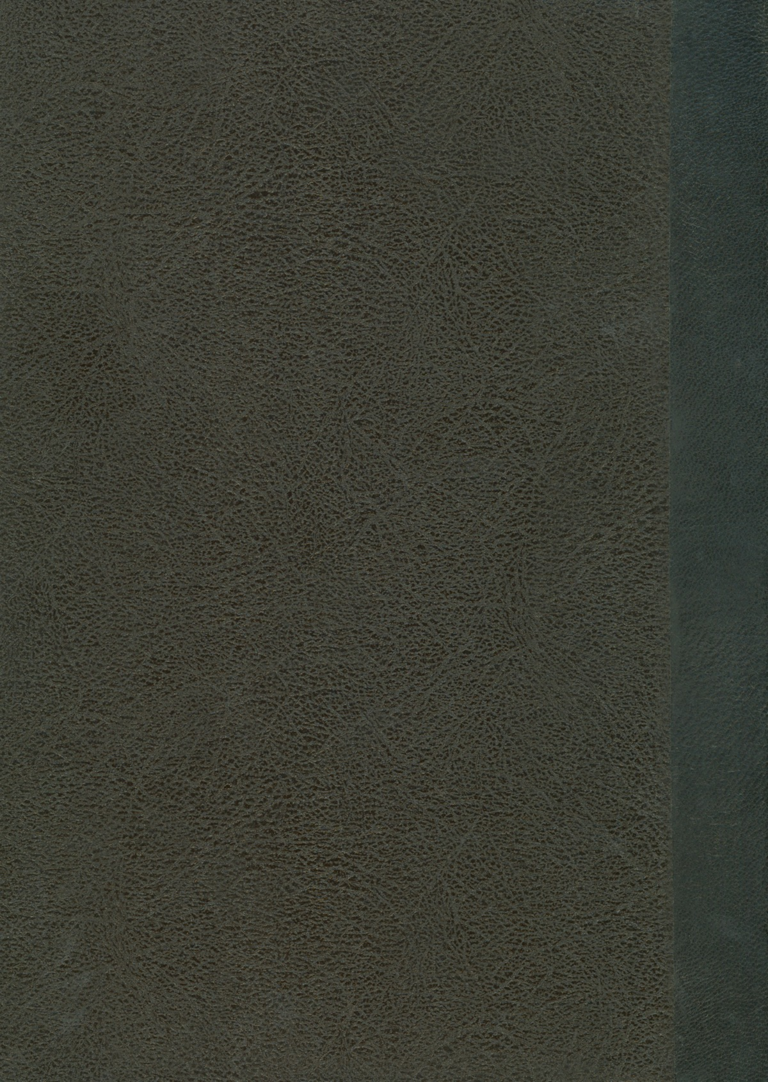
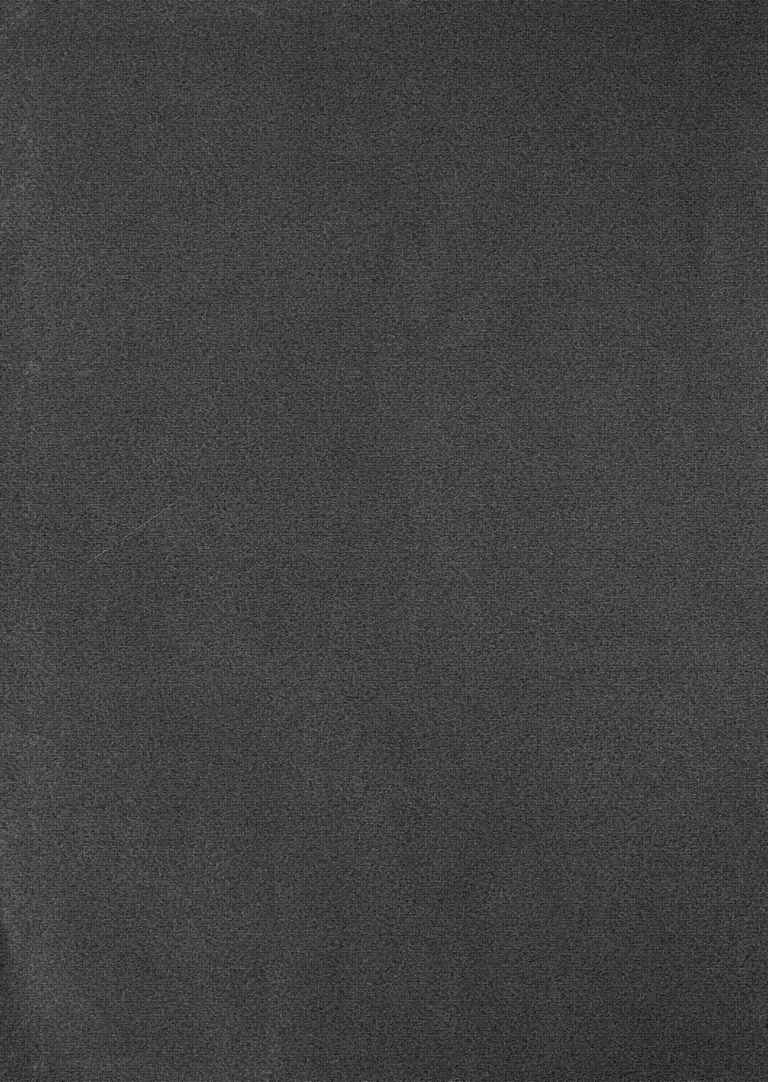
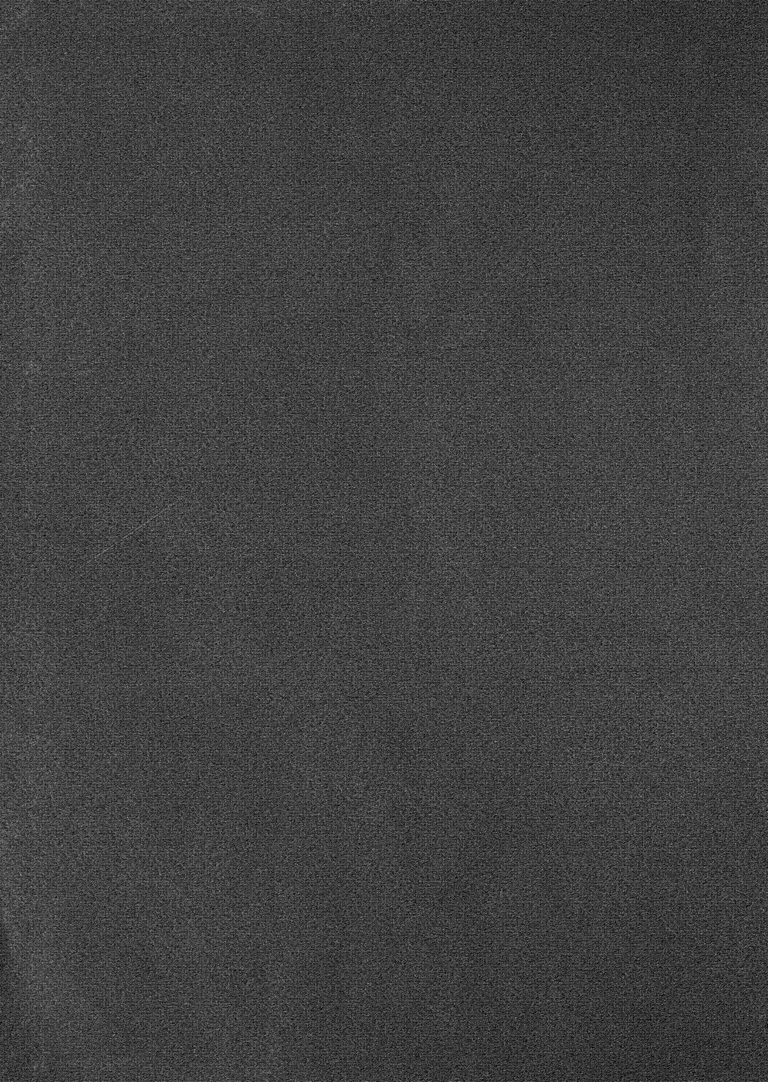








جماليات الإبداع والتغير الثقافي

الجزء الأول

○ المجلد السادس ○ العدد الثالث ○ ابريل/مايو/يونيه ١٩٨٦





جماليات الإبداع والتغير الثقافي

٣

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد السادس ○ العدد الثالث ○ ابريل/مايو/يونيه ١٩٨٦



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن : ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥٠ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

جماليات الإبداع والتغير الثقافي

أما قبل

يبدو أن العبارة الشهيرة التى أطلقها سقراط ذات يوم ، والتى تقول : « اعرف نفسك ! » ، لم تكن مجرد عبارة وعظية يطلقها أحد الحكماء لتكون مجرد حكمة أو مثل سائر كآلاف الحكم والأمثال ؛ ولكنها تبدو - فى سياقها التاريخى ، ومع التأمل فيها مرتبطة بهذا السياق - أبعد مدى فى مغزاها من كل حكمة ، وأبلغ أثرا فى حياة البشرية من كل ما قاله الحكماء .

إن هذه العبارة تبدو لنا الآن كما لو كانت حداً فاصلا فى تاريخ البشرية بين مرحلتين حضاريتين تقتسمان هذا التاريخ ، كما أنها تمثل انعطافة حاسمة فى منهج التفكير الإنسانى ، حيث تطرح الإنسان نفسه موضوعا للتفكير ، فى مقابل الطبيعة ، أو الوجود خارج الإنسان ، الذى كان من قبل شاغل الإنسان الشاغل ، ويكاد يكون شاغله الأوحد .

لقد كانت هذه العبارة إعلانا عن ميلاد إنسان جديد .

كان الإنسان الأول مشغولا بظواهر الكون من حوله ، وبكل الأشياء التى يقع عليها حسه ، فكان يتأمل فى هذه الظواهر ، ويفكر فى تلك الأشياء ، وينتهى به تأمله هذا أو تفكيره إلى نوع من التعرف ، سواء أكان هذا التعرف صحيحا أم مغلوطا . لكنه منذ أن أطلق سقراط صيحته صار عليه أن يتحول بتفكيره من الخارج إلى الداخل ؛ فبدلا من أن ينعكس العقل على الأشياء صار عليه أن ينعكس على نفسه ، وبدلا من أن يتأمل فى الظواهر والأشياء صار عليه أن يتأمل فى نفسه . وبعبارة أخرى نقول : لقد صار هناك مصدر آخر للمعرفة ، هو الإنسان نفسه ، أو نفس الإنسان ، وصار على الإنسان أن يولى وجهه شطر هذا المصدر .

ولكى يعرف الإنسان نفسه كان عليه أن يرقبها فى أفعالها وفى كل ما يصدر عنها من نشاط . وكان أول شىء أدركه فى نفسه أنه يفكر ؛ فكان عليه أن يفكر فى هذا « التفكير » . ذلك بأن التفكير بدا له ظاهرة إنسانية متفردة ، ومقوما أساسيا من مقومات الإنسان . ويوم اتخذ الإنسان من ظاهرة التفكير موضوعا للتفكير كان ذلك إيذانا ببدء التفلسف . وكان سقراط نفسه ، صاحب الصيحة المشهورة ، هو أول المتفلسفين .

غير أن الإنسان قد أدرك كذلك أنه ــ إلى جانب قدرته على التفكير ــ يتمتع بقدرة على الإبداع ؛ فهو يبدع الشعر ، والموسيقى ، والصور ، ويمنح المادة الغفل أشكالا معبرة . على أن هذا الإبداع نفسه ، على تنوعه ، لم يكن شيئا جديدا فى حياته . فقد مارسه ــ على نحو أو آخر ــ منذ المراحل البدائية من حياته ؛ لكن الجديد حقا أنه أخذ - عند ذلك المنعطف الحاسم فى تاريخه - يفكر فى تلك الطاقة الإبداعية التى ينطوى عليها ، ويتأمل فى مبدعاته . وكان أول ما أدركه من ذلك هو أن هذه المبدعات توافق ماتقع عليه حواسه فى الطبيعة خارجه من وجه ، ولكنها - فى الوقت نفسه ــ تخالفه من وجه آخر . وإذا كان جانب الموافقة قد أكد له قيمة بعينها لتلك القدرة التى يمتلكها ، تتمثل فى مدى التطابق بين مبدعاته وأشكال الطبيعة ، فإن جانب المخالفة قد فتح أمامه المجال لتدبر مايمكن أن تنطوى عليه هذه المخالفة من قيم كذلك .

وهكذا أدرك الإنسان منذ ذلك الزمن أن مبدعاته تنطوى على قيم معرفية ، شأنها فى هذا شأن التفلسف ، ولكنها فى الوقت نفسه تنطوى على قيم جمالية ، لاتحققها الفلسفة ، ولا تحققها الطبيعة على النحو الذى تحققها به مبدعاته . ومن ثم أدرك الإنسان كذلك أنه قادر على أن يدخل البهجة ــ من خلال هذه المبدعات ــ على نفوس الآخرين ، وأن هذه البهجة تختلف عن أى بهجة أخرى يستشعرونها إزاء الأشياء وإزاء الطبيعة .

ومنذ ذلك الزمن راح الإنسان يبحث فى نفسه الدوافع التى تدفعه إلى ممارسة الإبداع الفنى ، ويحاول تفهم الحالات التى تتهيأ فيها نفسه لعملية الإبداع ، والعناصر الخاصة التى تجعل لإبداعه وقعا متميزا لدى الآخرين . ومنذ ذلك الزمن حتى اليوم لم يكف الإنسان عن الإبداع فى مجالات الفنون المختلفة ، كما لم يكف عن البحث فى دوافع العملية الإبداعية ، وشروطها ، وغاياتها بالنسبة إلى المبدع نفسه ، وأهدافها بالنسبة إلى الجماعة . وكما تراكم - نتيجة لهذا - كم هائل من الأعمال الإبداعية ، تراكم كذلك كم لا يقل عنه ضخامة من المعرفة بعملية الإبداع وجمالياتها .

وعلى الرغم من ضخامة حجم الإنجاز الذى حققه الإنسان فى مجال الإبداع وفى مجال المعرفة بجمالياته ، لم يقنع الإنسان - ولعله لن يقنع قط - بما حققه فى هذين المجالين ؛ لأنه يستكشف فى كل زمن وفى كل مجتمع أنه مازال قادرا على أن يبدع شيئا جديدا ، وأنه - نتيجة لذلك - مطالب على الدوام بأن يعيد النظر فى معارفه القديمة ، وأن يواجه مايطرأ على ساحة الإبداع من تغير . ولأن تجربة الإبداع تبدو - على هذا النحو - لا نهائية ، ستظل محاولات تعرف أبعادها ودينامياتها فى تحولاتها المختلفة عملا متصلا .

ولقد دربنا على أن نكرر فى اطمئنان مقولة عامة مؤداها أن الفنان يحقق ذاته من خلال مبدعاته ، ولكننا نستطيع الآن ، وبالقدر نفسه من الاطمئنان ، أن نقول كذلك إن الفن يحقق ذاته من خلال الفنان ، كل فنان ، فى كل زمان ومكان . وإذا كان الفنان يوظف الفن من أجل تحقيق غايات وأهداف شخصية وجماعية فإنه يمكن كذلك أن يقال إن الفن فى كل حقبة من الزمن وكل مجتمع يوظف الفنان نفسه لصالحه ؛ إذ يحقق من خلاله شكلا من أشكال وجوده . وأيما تغير يطرأ على أحد هذين الطرفين - وهو ما يحدث بالضرورة - لابد أن ينعكس أثره على الطرف الآخر .

وفى كلمة واحدة أقول : إن بين الإبداع والمعرفة المتعلقة به جدلا لا ينتهى .

رئيس التحرير

هذا العدد

ما تزال العملية الإبداعية موضع نظر ومراجعة متجددة ، ولعلها ستظل كذلك إلى مدى زمنى غير محدد . والجهود التى بذلت حتى اليوم تؤكد هذه الحقيقة . على الرغم من الكم الهائل من النتائج العلمية ، أو شبه العلمية ، التى حققتها هذه الجهود عبر الزمن . لكن العملية الابداعية ذاتها ليست إلا عنصراً فى مركب معقد ، أو خيطاً فى نسيج غاية فى التشابك ، فالإبداع لا ينشأ من فراغ ، ولايتم فى المطلق ، كما أنه لا يعد إبداعاً لمجرد أن فرداً من الناس قد نشط فى إنجاز عمل بعينه ، وإنما تتضافر عناصر كثيرة فى توجيه النشاط الابداعى لدى الفرد إلى الانتاج ، ولايحتل كل إبداع مكانه فى الدائرة إلا إذا تحددت علاقته بما سبقه من إبداع من جهة ، وبموقعه من مبدعات عصره من جهة أخرى . وإذا كان الحاضر فى جدل دائم مع الماضى ، فإن كل إبداع هو طرف بالضرورة فى هذا الجدل ، فهو جدل مع الماضى ، وجدل مع الحاضر نفسه ، وهو جدل معهما مجتمعين ، وهكذا يشكل الماضى والحاضر بعدين من أبعاد مثلث العملية الإبداعية ، أو ضلعين من أضلاعه ، ويبقى الضلع الثالث الذى يمنح الإبداع دلالته الأخيرة متمثلا فى المستقبل . وإذا كان الماضى والحاضر منتهيين فإن المستقبل يظل مفتوحاً دائماً لحصاد هذا الجدل على المستويات الثلاثة : بين الماضى والحاضر ، وبين الابداع والماضى ، وبين الإبداع والحاضر .

إن المستقبل هو الحصاد المتجدد لتجارب الماضى والحاضر ، والابداع ـ وإن يكن حاضراً ـ فإنه يسبق دائماً إلى المستقبل ، بما يطرح من رؤى جديدة على مستوى الأبنية الفنية والفكرية . وإذ يتولد الإبداع من خلال ذلك الجدل المتعدد الأطراف يعود فيطرح على الواقع رؤاه المستقبلية ، محققاً بذلك وعياً جديداً بالحياة . وإذا كان الابداع الفنى إبداعاً جمالياً فى المحل الأول ، فلا غرو أن ينعكس هذا الوعى على جماليات العملية الابداعية التى تتحقق رؤاه وأهدافه بها ، وعند ذاك ينتهى الأمر إلى أن تصبح هذه الجماليات هى النافذة المفتوحة لمن يريد أن يطل على ما يستشعره الإبداع من تغير ، يستبطنه الواقع فى حركته نحو المستقبل .

وقد شاءت «فصول» أن تفرد لهذا الموضوع الحيوى عدداً من أعدادها ، ولكن لما كانت القضايا التى يطرحها هذا الموضوع تشغل التفكير النقدى على مستوى العالم ، فقد كان علينا أن نفرد هذا العدد لكتابات النقاد والمفكرين من غير العرب ، ليكون ذلك نافذة للاطلال على ما يراه الآخرون ، ثم يعقب هذا عدد آخر تحرره الأقلام العربية ، فى إطار ما لثقافتنا وواقعنا الفكرى والأدبى من تميز وخصوصية .

ويقدم هذا العدد ثلاث مجموعات من الدراسات التى تتناول جماليات الإبداع من زواياها المختلفة ، وتعالج علاقتها وتفاعلها مع صور الوجود الثقافى المتعددة . وتنتظم المجموعة الأولى فى أربع دراسات تصف الجماليات فى حد ذاتها وتبين طبيعتها الشعورية وتوضح وظيفتها الأساسية ، وتركز المجموعة الثانية على علاقة هذه الجماليات بالثقافة فى بعض مظاهرها الفلسفية والأخلاقية والعلمية ، بينما تنحو المجموعة الثالثة إلى المعالجة المحددة لأثر المعطيات المادية للواقع الثقافى على المكونات الجمالية للابداع عند قطبى الثقافة الغربية المعاصرة .

* فى البداية ، يطرح الحوار ـ الذى ترجمه نهاد صليحة ـ بين الناقد الأدبى تيرى إيجلتون والناقد الفنى بيتر فولر سؤالا ذا طبيعة إشكالية حول القيمة الجمالية فى العمل الفنى ، هل هى قيمة ثابتة تكمن فى العمل ذاته ، أم نسبية تتوقف على طبيعة استقبال المتلقى وتختلف من زمن إلى آخر؟ فبينما يذهب إيجلتون إلى أن السبب الرئيسى وراء هيمنة مسألة القيمة على الفكر النقدى الغربى هو ارتباط تعريف الأدب ومفهومه بقيم أيديولوجية محددة ينقلها ويدعو إليها ؛ مما يقتضى فحص الأسس التى تعتمد عليها عمليات التقويم والمفاضلة من منطلق مادى ، ودراسة العلاقات المتداخلة بين أيديولوجيات القارىء ودلالة الأنظمة الإشارية السائدة ، على اعتبار أن القيمة الجمالية ليست مطلقة ، بل نسبية مرتبطة بالظروف التاريخية والثقافية ، يرى فولر أن مسألة القيمة لم تعد تشغل هذه المكانة فى الثقافة الغربية منذ أمد بعيد ؛ إذ إنه عند استعراض الاتجاهات الفلسفية التى لعبت دوراً فعالا منذ بداية هذا القرن ، بدءاً من الوضعية المنطقية ومروراً بالاتجاهات الماركسية المتعددة ومناهج علم التحليل الاجتماعى ، ثم بالبنيوية والتفكيكية والسيميولوجيا سنجد أن العامل الوحيد المشترك بينها عنده هو تجاهلها لمسألة القيمة ، لأن هذه المناهج فى تقديره مضللة ، تمالىء النظام السائد وتدعمه ، وتعكس حالة التخدير والتغييب الثقافى ، بالاضافة إلى انتشار مبدأ رفض إصدار الأحكام النقدية على أساس المقارنة ، مما يشى بعدم الإيمان بأى هدف للفن . ويؤسس فولر لمسألة

«وجود» القيمة الفنية انطلاقاً من أن البشر جميعاً يملكون بدرجات متفاوتة إمكانية تذوق الجمال وإبداعه ، ويبحث عن جذور هذه الإمكانية فى الأحوال النفسية والمادية للإنسان ، دون أن ينكر التاريخ ، أو يركز على مجرد الاستجابة الفردية ، بل يأخذ فى منظوره المجتمع بتراثه وثقافته ، ويرى أن «المشكلة» الثقافية الآن تتمثل فى انهيار العقيدة الدينية من ناحية ، والتغير فى طبيعة العمل الذى نتج عن الثورة الصناعية وما تلاها من تطور من ناحية أخرى ، مما أدى فى تقديره لتدمير الظروف الملائمة لنمو ملكات الإنسان الإبداعية وانقراض فنون الزخرفة وإمكانات التعبير الجماعى . ويرى أن القيمة الفنية ذات ثبات نسبى يضرب بجذوره فى طبيعة وجودنا بوصفنا كائنات مادية تحيا فى عالم يخضع لعوامل التغير ، مما يجعل من الممكن إصدار أحكام مقنعة بالقيمة ، تتخطى حدود الحقب التاريخية والثقافات المختلفة .

ومع أن إيجلتون يسلم بوجود حقائق عامة ، إلا أنه يرى أن الأعمال الفنية يعاد بناؤها وتفسيرها من عصر إلى آخر طبقاً لتغير الإطار الثقافى ، ومن ثم فإن درجة الثبات النسبى لا تكفى مركزاً للقيمة الفنية . وفيما يتعلق بطبيعة الاستجابة الفنية يذهب فوللر إلى اعتبارها استجابة لا عقلانية ، تتم فى مرحلة ماقبل التفكير ، ومن ثم فإن الحكم الجمالى ــ من وجهة نظره ــ حكم تلقائى ، قد تتبعه تفسيرات تدخل فى باب الشرح والتقنين ، إلا أنه تظل هناك دائماً بعض جوانب التجربة الجمالية خارج نطاق التوصيف اللغوى الذى يأتى فى مرحلة تالية للتجربة ، وما تتضمنه من «قوة الجذب» التى يعتبرها أهم عنصر فيها

ويرى إيجلتون أن مشكلة الاستجابة الجمالية لا تنتهى بأن نقرر تجاوزها لحدود الأنا الواعية ، ويقترح دراسة العوامل التى تتدخل فى تكوين التذوق الجمالى ، بالإفادة من معطيات اللغويات والتحليل النفسى والدراسات الأيديولوجية والتفاعل بين الأنا الاجتماعية والقوى الحيوية الغريزية ، ويرى أن أى إدراك فورى للعمل الفنى لايخلو من تضمينات أيديولوجية تهبه الأبنية المتصلة بأنماط الإدراك السائدة . ولايلبث أن يدعو فولر إلى طرح المشكلة على أساس الاعتراف بوجود عمليات نفسية أولية وأخرى ثانوية ، وتتميز الأولى بقدر أكبر من التحرر من سطوة الأيديولوجيا ، ولو كان المجتمع معافى لاستردت العمليات النفسية الأولى ، التى تعتمد على الحدس والخيال والانطلاق فى التفكير والنشاط الإنسانى، حيويتها وتحررت من الخضوع للأبنية الأيديولوجية بأن تصبح هى نفسها بناء أيديولوجيا لايعوق إمكانية الاستجابة الجمالية الخلاقة .

* ونتنقل مع شوماخر فى الفصل الذى يعقده عن القيمة المعرفية للأدب ، ويترجمه سعيد توفيق لاختبار طبيعة القيمة الجمالية ، هل هى معرفية أو وجدانية ؟ لنجد أن السؤال وقد تخطى حدود النقد الأدبى إلى نظرية فلسفة الجمال يمكن أن يصاغ على النحو التالى : هل الخبرة الجمالية ــ سواء كانت خبرة مبدع أو متذوق ــ تعد خبرة بقيم معرفية أم خبرة بقيم وجدانية شعورية ؟ ومع أن عنوان الدراسة ــ كما يقول المترجم ــ قد يوحى بأن المؤلف يهدف إلى تأكيد الطابع المعرفى للخبرة بالعمل الأدبى فإن الحقيقة تخالف ذلك ، لأن الخبرة الجمالية بالعمل الفنى والأدبى عنده تحدث تحت مستوى الوعى العقلانى ، أى تحت مستوى الفكر والمعرفة ، فهى خبرة وعى يحس ويشعر ، وليست خبرة وعى يتعقل موضوعه .

وإذا كانت هذه الرؤية تقف فى مقابل الاتجاهات التى تنظر إلى الخبرة الجمالية باعتبارها معرفة توصل مضموناً فكرياً فإنها تؤكد بذلك أولية الشعور على المعرفة ، وأولوية الحس على العقل ، والبدن على الذهن ، مما يعد دعماً لوجهة نظر فولر فى الحوار السابق . إلا أنه لا ينبغى أن نخلص من ذلك ــ كما يقول المترجم فى مقدمته ــ إلى أن بحث شوماخر يسلب الفن أو الأدب كل قيمة معرفية ، بل يسلم بأن هناك بعداً معرفياً فى الخبرة الجمالية ، ولكن المعرفة هنا لاتفهم بمعناها العام المتمثل فى نقل الأفكار والتصورات ، بل باعتبارها ضرباً من التنظيم أو الصياغة لمعطيات الشعور فى صور كلية ، فالمعرفة فى هذه الحالة تصبح معرفة بالشعور نفسه ، ترى موضوعها فى الجانب الوجدانى للعالم ، وعلى هذا النحو يتم الإبقاء على أولية الشعور فى الخبرة الجمالية دون إلغاء لدور المعرفة فيها . ومع أن هذه الرؤية ليست جديدة تماماً على النظرية الجمالية ، إلا أن المؤلف يعمل على تأسيسها والتأصيل لها من داخل كثير من النظريات والفلسفات والأفكار الثقافية المعاصرة ، وبخاصة فى النقد وعلم النفس والأنثروبولوجيا ، ومن خلال هذا التأصيل تتم عملية موضعة هذا الاتجاه فى النسق الجمالى القائم .

* ويعطى فيردا سدونك فى مقاله عن «مفاهيم الأدب بوصفها أطراً للإدراك النقدى» الذى يترجمه حسن البنا، فى سبيل وضع مدخل تأسيسى للعناصر الجمالية التى تحكم عملية قراءة الأدب وتذوقه، فيرى أن مفاهيم الأدب إنما هى مجموعة من توصيفات الخصائص المتأصلة فى النصوص الأدبية، مما يجعلها تمثل نظم المعايير والتصورات المعرفية التى تعطى إشارات مركزة عن تلك الخصائص. وتقوم هذه المفاهيم بدور أساسى فى كل حديث عن الأدب، وفى قراءتنا للنصوص، مما يجعلنا نعتبرها أطراً للإدراك النقدى. والأطر ـ فى تقدير المؤلف ـ هى جوهر المعرفة، ومن ثم تصبح دراسة دور المفاهيم الأدبية فى عمليات القراءة وسيلة تتيح لنا إسهامين ضروريين فى مجال البحث المتخصص فى التحليل التجريبى للنصوص، الأول بيان الطبيعة الموجهة للمعرفة المطلوبة لفهم النصوص، والثانى العمل على زيادة تبصرنا بالعناصر النصية التى تقوم بدور بارز فى عملية التكيف، وتنسب، مع غيرها من المظاهر النفسية الأخرى إلى فكرة الأطر وتشرح من خلالها. فدراسة مفاهيم الأدب قد توضح الطبيعة الموجهة للمعرفة المطلوبة فى مجتمع ما، ذلك لأن كل ما ينظر إليه فى مجال ما على أنه معرفة إنما يتقرر دائماً بشكل موجّه اجتماعياً، وهذه حقيقة يفتقر علم النفس المعرفى فى الوقت الحالى إلى الاهتمام بها على نحو لافت.

وفى هذا الصدد فإن الكاتب يرى أن كل «نظريات» الأدب القائمة فى الواقع، باستثناء تلك التى تعتمد على النظرية التوليدية، هى مجرد صور متطابقة تطابقاً تاماً مع مفاهيم الأدب، ومع ذلك لم يشرع أحد من الباحثين حتى الآن فى القيام بتحليل علمى منظم وشامل للطريقة التى تؤدى بها مفاهيم الأدب وظيفتها بصفة عامة، وخصوصاً فى كيفية صدورها عن المؤسسات المختلفة، من مثل مجالس الفنون وشركات النشر والمكتبات وغيرها، على نحو ما تشير إليه دراسة تالية فى هذا العدد عن القصصى الأمريكى الخيالى وصياغة معاييره. وذلك من أجل تبين العوامل الاجتماعية المكونة للمؤسسات الأدبية، والطريقة التى تؤدى بها مهامها، والاستراتيجيات التى تستخدمها فى أوضاعها المختلفة من أجل تحقيق سياساتها، وما تبثه من مفاهيم خاصة بها باعتبارها مجموعة من المعارف التى لاغنى عنها فى تكوين وجهات نظرنا عن طبيعة النصوص الأدبية ووظيفتها. على أن مفاهيم الأدب تعمل فينا ـ طبقاً للكاتب ـ بوصفها برنامجاً للقراءة، أى أنها تمثل وسيلة يمكن من خلالها أن ندرك العناصر النصية وأن نسميها، وأن نحدد مدى أهميتها، كما أنها هى التى تقرر ما ينبغى تذكره من نص ما، وكيف يلخص هذا النص، ونظام التتابع الذى يخضع له النص فى تكوينه عن طريق تثبيت نسق تلقيه.

* وتنتظم فى هذه المجموعة بعد ذلك مقالة فرناندو لاثارو كاريتير التى ترجمها محمود السيد بعنوان «الوظيفة الأدبية والشعر الحر» لتتبع فكرة من أهم الأفكار الجمالية الحديثة، وهى فكرة الوظيفة الأدبية، وتاريخ تولدها من خلال جدل الأفكار والنظريات، والمدارس الأدبية واللغوية والجمالية، منذ بدايات القرن العشرين، على امتداد الرقعة الجغرافية الواسعة لعالم شمال الكرة الأرضية، إنه تاريخ ذلك «الانفصام/ الاتصال ـ التكامل» بين اللغويات والأدبيات، يسوقه لنا الكاتب من خلال استعراضه لجهود المدارس الغربية، فى مجال إبداع أفكار متنوعة، وتنميتها من خلال امتزاجها وتوحيدها مما يحقق المزيد من الثراء وقدرات الفهم والمعرفة. ويرى الكاتب أن الدراسة اللغوية للنصوص الأدبية تنحو إلى وجهتين: تندرج إحداهما تحت اسم البويطيقا لتستأثر بمعظم القضايا التى تستقطب اهتمام اللغويين فى توصيفهم للغة الأدبية، بينما يطلق اسم «الأسلوبية» على المسائل التى تتعرض لمنهج فنان ما فى الكتابة. وفى الوقت الذى ترتبط فيه البويطيقا الجديدة بالتقليدية، نشطت الأسلوبية فى توجيه سلسلة من الاتهامات لنظيرتها التقليدية ونهج تطبيقها، من أهمها وصفها بأنها «مثالية جديدة»، أى غير قائمة على نهج منظم، بل على الحدس، وعدم إمكان التحقق العلمى من النتائج.

ووجه الخلاف الأصلى يعود إلى اختلاف النظر إلى اللغة، فاللغة عند الأسلوبيين التقليديين هى إبداع فردى فى شكلها الآنى، وتطور دائم فى محورها التاريخى، وهو مفهوم مغاير لفكرة النظام التى أسس عليها سوسيير نظريته اللغوية، وطبقاً للمفهوم الأول فإن لغة النص تصبح شاهداً على انطباع جمالى دون أن تكون جوهر الدراسة، مما يجعل الباحثين المعاصرين ينظرون بتحفظ إلى هذا النوع من الأسلوبية، الذى يرمى إلى التحقق من حدس غير لغوى، ويقوم على فكرة التحليل الجزئى للنصوص اعتماداً على انطباع الناقد. فالأسلوبية الآن تسعى إلى مجاوزة الحدس لتتحول إلى منهج موضوعى شامل، ولتندرج كلية فى البويطيقا.

ويرى الباحث أن البويطيقا الروسية التى ظهرت فى الربع الأول من هذا القرن قد صادفت حظاً أعظم من نظيرتها الأسلوبية ، نتيجة للاتصالات الخصبة بين نقاد الأدب فى بتروجراد ولغويى مدرسة موسكو المتأثرين بالمفهوم الآلى للغة الذى يوازى مفهوم سوسير فى نقاط كثيرة ، أما الشكليون الروس فقد جعلوا من لغة النص بؤرة اهتمامهم ، ورأوا أن اللغويات هى علم اللغة فى كل مظاهره ، فصارت البويطيقا فرعاً منه ، بينما اهتمت مدرسة براغ المؤسسة عام ١٩٢٦ بلغة الأدب ، وبحثت عن الوظيفة الأدبية بهدف إبراز القيمة المستقلة للعلامات اللغوية . ويرى الكاتب أن ذلك يعنى تحول الظواهر الآلية فى لغة الحديث اليومى إلى مدركات مقصودة عندما يستخدمها الشاعر أو الأديب . وإذا كان « بولر » قد ميز بين ثلاث وظائف للغة وهى التمثيل ، والتعبير ، والبحث ، فإن الوظيفة الجمالية الجديدة التى قام « موكارفسكى » بطرحها تقف على النقيض من ذلك حيث تحرم اللغة من أية ارتباطات ذات طبيعة نفعية .

وقد صاغ جاكوبسون مبدأه الشهير الذى دعم به مفهوم مدرسة براغ فى اعتبار « الوظيفة الأدبية » للغة تسلط مبدأ التناظر الخاص بمحور الاختيار على محور السياق ؛ فالوزن بوصفه المنظم الرئيسى للقصيدة ، والتمييز على مستوى مفردات اللغة ، والسعى إلى ترتيب أجزاء الجملة ترتيباً معيناً . كلها سمات تلعب دوراً جوهرياً فى إبراز اللغة الأدبية .

والوظيفة الأدبية للغة ليست وقفاً على الشعر ، فهى تعمل فى داخل بقية الأجناس الأدبية ، وإن كانت تبرز بروزاً خاصاً فى القصيدة . ويرى الباحث أن مبدأ جاكبسون الذى برهن على خصوبته فى توضيح بعض مظاهر الشعر الحر ، يثير رغم أهميته ، اعتراضين : الأول يتمثل فى محاولة إقناعنا بأن المدلول هو الدال فى الشعر ، والثانى يتصل بمحاولة النظر إلى العمل الأدبى بوصفه مجموعة أقيسة ، دون النظر إليه فى الوقت نفسه باعتباره نشاطاً إبداعياً وطاقة خلاقة . لهذا فنحن فى انتظار بويطيقا جديدة تتيح لنا المضى قدماً فى تعميق معرفتنا بلغة الشعر بعامة ، والأساليب الفردية بخاصة دون أن نقع فى مثالب التجارب السابقة .

* وتبدأ المجموعة الثانية من المقالات بمقالة « الاختلاف المرجأ » لجاك ديريدا ، التى ترجمها هدى شكرى عياد ، والتى تدور حول واحد من المفاهيم النقدية المنقولة من مجال الفلسفة .

ولم يكن ارتباط النقد بالفلسفة أوضح منه الآن . ولكن مقالة ديريدا على وجه الخصوص ربما بدت لدى كثير من القراء مغرقة فى التفلسف والتعويل على الفلسفة والبحث الفلسفى ، إلى حد البعد عن مجال النقد . وهى مقالة فلسفية بمقياس الواقع ؛ إذ إنها ، فى الأصل ، محاضرة ألقيت فى الجمعية الفلسفية الفرنسية . ولكن المصطلح الذى تدور حوله ، مصطلح « الاختلاف المرجأ differance » ، صار أساساً للنقد التفكيكى ، مثله مثل المصطلح الآخر المجاور له ، مصطلح « الأثر trace » وكلاهما نابع من لغويات سوسير ، بقدر ما هو نابع من الفلسفة الوجودية . وسيلاحظ القارىء أن لغويات سوسير حين قرئت بمنظار وجودى خرجت منها التفكيكية ، التى ضخمت فكرة « العلاقات » (وهى حقاً فكرة أساسية فى اللغويات السوسيرية) حتى أنكرت وجود الماهيات ، مع أن اللغويات السوسيرية كانت أهم مصدر للفلسفة البنيوية والنقد البنيوى ؛ وكلاهما يبحث عن « بنية » على خط كبير من الثبات ، أى عن مفهوم جديد للماهية .

ولا يقتصر تأثير مفهوم « الاختلاف » ومفهوم « الأثر » (سوف يحتج دريدا ، بدون شك ، على إطلاقنا اسم « المفهوم » على هاتين الكلمتين) على النقد المعاصر ، بل إن تأثيرهما فى الكتابة المعاصرة ـ نقداً وإبداعاً ـ واسع وعميق .

* وفى إطار صياغة العلاقة بين جماليات الرواية والأخلاق ، يتناول مقال « المعاصرة وتحرير الأدب من الأخلاقية » الذى كتبه ديفيد سيدورسكى وترجمة أمين العيوطى ـ مظاهر تحرير الأدب والفن من قيود الالتزام بالرسالة الأخلاقية . وتعد هذه المظاهر فى تقدير الكاتب ردود فعل تدل على مقاومة مختلف الضغوط التى تمارسها التقاليد الأخلاقية والأيديولوجيات السياسية . كما تعد فى الوقت ذاته محاولة لإضفاء صفة المشروعية على التجريب فى الفنون ومناصرة « تقليد الجديد » . ولكن هذه المظاهر ـ فوق ذلك ـ تكشف عن الإصرار على مواجهة المشكلات والتوترات التى فرضتها النزعة الأخلاقية على

الأعمال الأدبية العظمى التى لم تنقطع علاقتها بالدين والشعائر ، وإن وجدت سبيلها إلى الاستقلال عن النزعة التعليمية الأخلاقية ، بل إن الاختبار الفلسفى للعلاقة بين الأخلاق والأدب ، الذى بدأه أفلاطون ، يكشف عن عدم تحقيق الأعمال الأدبية للأهداف الأخلاقية المفترضة . ومع ذلك فقد قيل إن المناقشات الكلاسيكية دارت حول الصعوبات التى ينطوى عليها تحقيق الأهداف الأخلاقية ، بينما تتعلق المناقشات الحديثة بالصعوبات التى تتصل بتحقيق الاستقلال عن الغرض الأخلاقى .

وعلى مساحة هذا التضاد بين تقليدين جماليين ، وفى نطاق روايات ثلاثة من كبار الروائيين ، وهم جويس وبروست وفورد برزت عند الكاتب أربعة اختيارات أو تقنيات فنية اتخذها هؤلاء الروائيون المعاصرون سبلا إلى تحرير الأدب من قيود الوظيفة الأخلاقية فى خدمة الكنيسة والملك والسياسة والوطن وغيرهم ، على نحو ما عبروا عن أنفسهم . وهذه التقنيات الجمالية هى الشكلية والانطباعية والرمزية وتجنب الغائية . ولكن كان هناك عامل خامس له مغزاة وأثره الواضح فيما يتعلق ببحثهم عن أشكال تحقيق الحياد الأخلاقى ، ذلك هو إحساسهم برسالتهم الفنية ، وتأكيدهم أن مسئوليتهم هى القيام بأدوار « أخلاقية » لها حدودها الذاتية المماثلة لأدوار الرسام الانطباعى أو القس أو العالم التجريبى ، الأمر الذى يلغى كل النوازع إلى استغلال العمل الفنى استغلالا مشايعاً أو دعائياً ، ويجعل القيم المرتبطة بالرسالة الفنية تمتد حتى تشمل أهدافاً أخلاقية أكثر سمواً وشمولا وتحرراً ، ويجعلها أشبه ما تكون ببحث عام فى الفلسفة الأخلاقية والفنية . وهذا الطابع هو الذى سيطر على هؤلاء الروائيين الثلاثة وغيرهم ، وكان ذا أثر خاص فى مواقعهم وأعمالهم .

* أما المقال الذى يختتم المجموعة الثانية ، فهو دراسة لصورة من صور العلاقة بين الأدب والعلم ، تقدمها جولى م . جونسون ، بعنوان « النظرة النسبية فى الأدب الحديث ـ نظرة عامة ونظرة خاصة فى رواية الصخب والعنف » ، ويترجمه محمد بريرى .

إن الأثر الواسع الرحب الذى تركته نظرية « النسبية » فى الأدب والفن كليهما يشير إلى تلك العلاقة الوطيدة بين العلم والفن بوصفها تنظيماً فعالا للتجربة الإنسانية بطريقة تؤدى إلى منح هذه التجربة نوعاً من المعنى . وأعظم هبة منحتها « النسبية » للأدب والفنون هى أنها خلعت صفة « الحقيقة » على النظرة النسبية المتعاظمة التى كانت قد استهوت الناس فى الواقع . ومما لاشك فيه أن الأدب والفن كليهما إنما يتأثران بالنظريات العلمية من خلال ماتنطوى عليه من تضمينات فلسفية ، لا من خلال برهان رياضى .

وفى حين هاجم البعض نظرية النسبية ، أو سخروا منها لما فيها من بتر وتفكيك وتفتت للزمان والمكان (ويندام لويس ، وماكليس ، وفروست ، وجويس) ، احتضنها البعض لما فيها من تعزيز للمثالية الفلسفية واتخذوا منها أساساً بنائياً فى الرواية (سارتر ، دوريل) .

ووليم فوكنر واحد ممن تمثلوا هذه النظرية ـ برغم إيمانه الشديد بفلسفة برجسون ـ فى رواية « الصخب والعنف » ، لا سيما فى ذلك القسم الذى خصصه فوكنر لشخصية كوينتين كومبسون .

والتحويران الشائعان اللذان تأثر فوكنر بتضميناتهما الميتافيزيقية فى النسبية هما : نسبية التصورات ، وهو الأمر الذى كان له أثر واضح على البناء السردى ، وبإحلال الأشياء محل التصورات العقلية بصورة تغلب عليها الحسية .

إن التعبير المجازى عن « مفارقة الساعات » هو مايفسر رغبة كوينتين فى التنقل المستمر مستقلا سيارات النقل العام آملا من خلال رحلاته المتعاقبة فى إبطاء الزمن من خلال تزايد السرعة . وانشغال كوينتين بأشعة الشمس يظهر بجلاء أثر « أينشتين » . كما يظهر أثر برجسون سواء بسواء . إنه يتصورها كما لو كانت تجسيداً للزمن كله ، فيكشف بذلك عن فكرة برجسون الخاصة بـ « الحضور الدائم » ، ويكشف فى الوقت نفسه عن فكرة أينشتين عن سرعة الضوء فى الفراغ بوصفها مقياساً مطلقاً لنظم القصور الذاتى النسبية .

وبرغم تباين صور توظيف « النسبية » ، فإن أهميتها للكاتب تتمثل فيما تمده به من رؤية مجازية للوجود ، ومن تصور جديد متعدد الزوايا لكل من الإنسان والعالم .

* وفى المقال الأول من المجموعة الأخيرة من مقالات هذا العدد ، يحاول ريتشارد أومان فى دراسته التى بعنوان «صياغة معيار : القصص الأمريكى الخيالى» ، والتى ترجمها إبراهيم زكى خورشيد ـ يحاول أن يبرهن على أن ظهور الروايات الأمريكية ، فى المدة من سنة ١٩٦٠ إلى سنة ١٩٧٥ ، كان أمراً مشبعاً بالقيم الطبقية ومصالحها.

فهو يرى أن التوطد التدريجى لأفكار القصص الخيالى الأمريكى فيما بعد الحرب ، هو فى جميع الأحوال صراع فى سبيل السيادة الثقافية ، غير أنه ـ فى المجتمع الأمريكى ـ أمر يجرى كثيراً فى صمت ، أو يتوارى بين الكواليس ، أو فى خضم السوق التى يبدو عليها الحياد فى ظاهرها .

ويذهب أومان إلى أن هناك طبقة جديدة ، هى طبقة «المحترفين الإداريين» ، تضم وسطاء الأدب ، والناشرين ، وأرباب الإعلان ، والمستعرضين للكتب ، والمشترين للروايات المطبوعة طبعاً أنيقاً ، والمفكرين الذين يربون الأذواق ، والنقاد ، والأساتذة ، ومعظم الطلبة الذين يدرسون المقررات الأدبية ، وكتاب القصص أنفسهم . وأفراد هذه الطبقة يمتازون بأنهم يشاركون الطبقة الوسطى من ناحية ، ويشاركون الطبقة العاملة من ناحية أخرى ، وهذا ما يسمح لهم بترويج أفكارهم وفرض اختياراتهم الأدبية على مساحة عريضة من المجتمع ، الأمر الذى يثبت أن نظريات «التوجيه» تقبع فى كل مكان يتجه إليه البصر فى محيط نشر الرواية الأمريكية واستعراضها ، ويؤيد الزعم بأن القيمة الجمالية إنما تنبث من الصراع الطبقى .

* أما الدراسة الثانية ، وهى لـ «فيتوس كافوليس» بعنوان «الأدب وجدليات التحديث» ويترجمها محمد حافظ دياب ، فإنها تطرح سؤالاً عن تأثير العمليات الاجتماعية ، وعمليات التحديث على وجه الخصوص ، على بناء الأعمال الأدبية ، وكيف يمكن لهذا التأثير أن يتحول فى ذهن المؤلف إلى أبنية مدركة ورمزية .

ويجيب الباحث عن هذا السؤال من خلال دراسة سوسيولوجية تتعرض لمسرحيتين روسيتين هما «الحب ، وموسيقى الجاز ، والشيطان» للكاتب اللتوانى جيوزاس جروزاس ، ومسرحية «لعبة سندريلا» للكاتب الإستونى بول إيريك رومو .

ويقدم كافوليس فى هذه الدراسة ثلاث أطروحات مهمة ، تتمثل أولاها فى محاولة إرساء نظرية لبناء العمل الأدبى المسرحى بوصفه أنساقاً مترابطة ذات أنماط أربعة هى : أنساق الوقت ، وأنساق الأدوار ، وأنساق الصراع ، وأنساق القوة .

وتتمثل الأطروحة الثانية فى محاولة وضع نظرية حول التأثيرات التى يتوقع من عمليات التحديث الاجتماعية أن تمتلكها حول الخيال . فهو يرى أنه عندما يتأثر العقل البشرى بأية عملية اجتماعية ، فإنه يتشكل إما بتأكيد هذه العملية وتحقيق هويته عن طريقها ، أو بالتمرد عليها ومعارضتها . وهكذا تعمل آليات الخيال عن طريق القدرة الأساسية للاختيار بين ما هو أكثر تأصلا فى الحقيقة الاجتماعية الظاهرة ، وما هو مفتقد فيها .

أما الأطروحة الثالثة فإنها تتمثل فى بعض التصورات التى تدور حول الطريقة التى تتشكل بها المادة الخام للخيال فى بناء الأعمال الأدبية . وقد حاول الباحث بيان مواصفات تجربة التحديث السوفيتية ضمن عشرة معايير مرجعية ، حددها فيما يلى : البيروقراطية ، والتقدم العلمى ، والإسراع فى التغير ، والتعقد الاجتماعى الثقافى المتزايد ، وتنوع الوظائف ، ووحدة النظام الاجتماعى ، والمجتمع الجماهيرى ، والتدفق ، والنمو التكنولوجى ، والوسائط الإلكترونية . وتمثل هذه المعايير ـ من وجهة نظر كافوليس ـ إطاراً عاماً لتصنيف المادة الخام التى استقى منها خيال الكاتبين ، أو ما أطلق عليه «النموذج النفسى التاريخى» لأعمال الخيال .

ويحرص الباحث فى نهاية دراسته على التفريق بين منهجه واتجاه لوسيان جولدمان ـ البنيوية التوليدية . ففى حين ينبع المنهجان من قاعدة اجتماعية واحدة ، إلا أن المنهج الأول يركز على الاهتمام بذاتية الفنان ، فى حين يسعى المنهج الثانى إلى التأكيد المبدئى على أن العمل الأدبى ناتج اجتماعى بقدر ما هو إبداع فردى ، أو أكثر مما هو كذلك .

* وبهذه الدراسة نختتم هذا العدد من مجلة «فصول» الذى ضم دراسات لباحثين من غير العرب حول موضوع «جماليات الإبداع والتغير الثقافى» .

التحريــر

مناقشة حول القيمة الفنية*
بين الناقد الأدبى تيرى إيجلتون والناقد الفنى بيتر فوللر

ترجمة وتقديم: نهاد صليحة

مقدمة: تدور هذه المناقشة النقدية حول محور أساسى يتمثل فى السؤال التالى :

هل القيمة الجمالية فى العمل الفنى قيمة ثابتة تكمن فى العمل ذاته (وما معنى ذلك ؟) ، أم أنها قيمة نسبية ، تعتمد على نوعية استقبال المتلقى ، وقد تختلف من زمن إلى آخر ؟

ويثير هذا السؤال الرئيسى أسئلة فرعية أخرى تطرح للنقاش وتدور حول النقاط التالية :

- معنى التراث الأدبى الرسمى ومعاييره .
- معنى الفن الشعبى والثقافة الشعبية .
- أوجه الاختلاف بين الأدب والفنون التشكيلية .
- الدور الذى يلعبه البناء النفسى والبيولوجى للإنسان فى إدراكه للقيمة الجمالية .
- الدور الذى تلعبه الأيديولوجية فى الاستقبال الفنى والأحكام الجمالية .
- القيمة فى علم الجمال وعلم الأخلاق .
- الأسباب التى أدت إلى ارتباط الفنون الرفيعة بالطبقة المتوسطة .
- اتجاه النقد المعاصر إلى التحليل العلمى والابتعاد عن التقييم الجمالى .

ويعد تيرى إيجلتون وبيتر فوللر من خيرة النقاد الاشتراكيين فى بريطانيا الآن فى مجالى النقد الأدبى ونقد الفنون التشكيلية ؛ ولهما كثير من المؤلفات : وقد ذيلت الترجمة ببعض الهوامش التى تشرح بعض الأسماء التى وردت فى المناقشة .

نص المناقشة

تيرى إيجلتون :

سأبدأ الحوار بمناقشة جانب طريف ومهم من جوانب ما يسمى عادة بالتراث الأدبى الرسمى ؛ إذ إنه أثار جدلا عاصفا فى الآونة الأخيرة .

إننا نفترض أن كل الأعمال الأدبية التى تندرج فى هذا التراث أعمال تتمتع بقيمة فنية عالية ؛ وهذا ليس صحيحا ؛ إذ إن المنطق الذى يحكم تكوين هذا التراث الأدبى الرسمى يقول إنه يكفى أن ينتج الأديب عملا واحدا قيما بمعايير هذا التراث ليصبح كل إنتاجه جزءا منه ، مهما تفاوتت قيمته الفنية . فالقصائد التى كتبها الشاعر (وردسورث) فى تمجيد حكم الإعدام - مثلا - قد تسربت إلى التراث الأدبى الرسمى ، برغم رداءتها ، فى أعقاب قصيدته القيمة المسماة الافتتاحية[1] . ومعنى هذا أن التراث الأدبى الرسمى يمتص فى كل مرحلة من مراحله عددا هائلا من الأعمال التافهة - وأعنى التافهة بمعايير التراث الأدبى نفسه - ناهيك عن أية معايير أخرى .

* The Question of Value : A Discussion,Terry Eagleton — Peter Fuller. New Left Review, Number 142, November-December 1983.

ومن ناحية أخرى نجد أن النزوع إلى احترام بعض الأجناس الأدبية وتقديسها دون غيرها في تحديد الكتاب الذين يضم هذا التراث أعمالهم ، بصرف النظر عن قيمتها ؛ فقد لا تجد مثلا ناقدا واحدا يعترف بتفوق أعمال (توماس لافيل بيدوز)[2] بصورة مطلقة على أعمال كاتب آخر مثل (ليم)[3] . وعلى الرغم من ذلك فقد دخلت أعمال (بيدوز) إلى التراث الأدبي الرسمي ، في حين ظلت أعمال الآخر خارجه ؛ وذلك لأن (ليم) يكتب جنسا أدبيا يعده هذا التراث أقل قيمة من الجنس الأدبي الذي يكتب بيدوز في ظله .

وخلاصة القول إن ما يسمى بالتراث الأدبي الرسمي يفتقر إلى المنطق والمعنى السّويّ ، حتى وفق معاييره الداخلية ، وفي الإطار الذي وضعه لنفسه .

إن الصعوبة الرئيسية التي تكتنف الحديث عن مسألة القيمة الفنية بأي صورة من الصور تكمن في هالة القدسية الغامضة التي تحيط هذه الكلمة التي ترتكز عليها كل نظريات الفن « الليبرالية - الإنسانية » ؛ إذ كيف يتأتى لنا (اللهم إلا بمعجزة جدلية لا نملكها الآن) أن نعطي مسألة القيمة الفنية الأهمية التي تستحقها دون أن نجعلها تستحوذ على تفكيرنا ، وتتملكنا تماما دون ما عداها ؟ إننا إذا فحصنا - مثلا - التكوين التاريخي لهذا الحقل من النشاط الإنساني الذي نسميه بالأدب ، فسوف نكتشف أن السبب الرئيسي لهيمنة مسألة القيمة والتقييم في هذا المجال على طول تاريخه هو ارتباط تعريف الأدب ومفهومه ارتباطا وثيقا بقيم أيديولوجية محددة ، ينقلها هذا الأدب ويروج لها .

وعندما اكتشف اليسار حقيقة هذا الأدب الرسمي من دراسة تاريخه ، وحقيقة الأفكار الكثيرة الفاسدة التي روجها - مثل القول بأن الفن هو أكثر كل ألوان النشاط الإنساني قيمة ، أو أنه يقدم لنا المحك الحقيقي لاكتشاف القيم الإنسانية الحقة ، ويعلمنا بطريقة مباشرة وواضحة نسبيا كيف نحيا ونسعد - عندما اكتشف اليسار هذا حاول أن يقاوم الأدب الرسمي . وقد سار رد الفعل اليساري في اتجاهين : فمن ناحية حاول بعض الأدباء والنقاد اليساريين دحض فكرة القيمة الفنية كلية بوصفها فكرة تعتمد على عناصر ذاتية تقع خارج حدود النقد العلمي الموضوعي . ونتج عن هذا التكلف الشديد في « الحشمة » النقدية - وهو ما تعرّضت في إطاره بعض أعمالي النقدية للتجريح - نتج عنه أن تجاهل هؤلاء بصورة كاملة كل الأسئلة المهمة التي تطرحها قضية فاعلية الفن ، كما تجاهلوا بحث الدور الذي يلعبه الصراع الأيديولوجي في التقييم الفني .

كان هذا هو رد الفعل اليساري الأول . أما الثاني فقد تبلور في اتجاه شعبي جماهيري زائف ، هرب من مواجهة مشكلة القيمة الفنية ، مدعيا أن أية محاولة للتمييز بين الأعمال الفنية أو الأنشطة الثقافية هي في جوهرها محاولة للتمييز الطبقي على أسس ثقافية .

ولكن الناس - سواء شئنا أم أبينا - ينزعون دائما إلى المفاضلة بين الأعمال الفنية . وإذا كان هذا هو الحال فعلينا إذن أن نعترف بهذه الظاهرة ، وأن نفحص الأسس التي تقوم عليها المفاضلة من منطلق مادي . إن هذه بالتأكيد هي مهمتنا الأساسية الآن .

إن (صامويل جونسون)[4] مثلا كان يدعي القدرة على الاستمتاع بعمل فني يعترض على مضمونه الفكري ؛ وهذا شيء لا يعقل . ولا أعتقد أن (جونسون) كان يستطيع أن يستمتع بعمل فني يحمل مضمونا أخلاقيا يختلف معه . لقد كانت القيمة الجمالية في عصر (جونسون) ترتبط بالقيمة الأخلاقية ، ولكنها أصبحت في عصرنا نحن - عصر ما بعد الرومانسية - أكثر تعقيدا . ولكن هذا التعقيد لا ينبغي أن يجعلنا نحجم عن تفسيرها وتوضيحها .

فعلى سبيل المثال ، إذا نحن درسنا العلاقات المتداخلة بين أيديولوجية القارىء والأنظمة الإشارية السائدة ومدلولاتها ، ودرسنا حالته النفسية في أثناء عملية القراءة أو المشاهدة أو التلقي ، فسوف نكتشف بالتأكيد عددا كبيرا من الحقائق التي تغيب عنا الآن ، وربما ازداد فهمنا للأسباب التي تجعل الناس يفضلون بعض الأعمال الفنية على غيرها .

إننا ندرك الآن أن القيمة الجمالية ليست مطلقة ، بل ترتبط بشخص معين في موقف معين ، كما ندرك أنها ترتبط أيضا بظرف تاريخي وثقافي محدد . وعلى الرغم من ذلك ما زلنا نجبن عن مواجهة كل دلالات مقولة نسبية القيمة الفنية ؛ فلا نجرؤ - مثلا - أن نقول إن أعمال (شكسبير) أو (رمبرانت) قد تفقد قيمتها الفنية في ظرف تاريخي وثقافي معين . وقد كتب (والتر بنيامين)[5] ذات يوم يقول إننا « لن نتمكن من فهم أعمال (مارسيل بروست)[6] كما ينبغي إلا بعد أن تكتشف الطبقة التي يمثلها عن معدنها الحقيقي في المواجهة الأخيرة » ؛ أي أننا لا يمكن أن نفهم (بروست) الآن ، وعلينا إذن أن ننتظر الظرف التاريخي المناسب حتى نقيم أعماله تقييما صحيحا . وقد نجد هذه الأعمال حينئذٍ عميقة المغزى والدلالة ، وقد نجدها تافهة ؛ ولكنها على أية حال لن تكون الأعمال نفسها التي نعرفها الآن . وحتى يأتي هذا الظرف التاريخي المستقبلي ، علينا - عملا بمبدأ (بنيامين) - أن نجمع أعمال (بروست) ونحتفظ بها ، إذ قد تنفعنا يوما ما .

بيتر فوللر :

« نفهم أحيانا من حديث البعض أنهم يفترضون أنه ينبغي عند إصدار الأحكام النقدية الرجوع إلى رد فعل الرجل العادي ، أيا كانت الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها ؛ وذلك لأنه بريء تماما من التعقيد . . وما إلى ذلك . ولكن دعونا نواجه الواقع على حقيقته . إن الرجل العادي ليس بريئا من التعقيد كما يقولون ، وليته كان كذلك ! فلو أنه كان بريئا حقا لأصبحت مهمة العاملين في مجال التعليم الفني أيسر كثيرا مما هي عليه الآن . إن الرجل العادي - في حقيقة الأمر - منغمس في حثالة كل الفنون الشائعة في عصره » .

لا تنفعلوا ! ليست هذه كلماتي ، بل هي مقتطفة من حديث كاتب سأذكر اسمه بعد أن أقرأ عليكم مقتطفا آخر من حديثه . إنه يقول :

« إننا نلاحظ أن الناس بصفة عامة يخضعون لسيطرة نوع ما من التقاليد الفنية . وعندما يختفي التراث الفني الرفيع المتميز فسوف يقع الناس حتما في قبضة تراث فني مبتذل أو منحط . لهذا يجب علينا أن نلفظ تماما الرأي القائل إن الجماهير العريضة لديها معرفة حدسية بالفنون ، إلا إذا كانت هذه الجماهير على صلة مباشرة بالتراث العظيم

الذى خلفه الماضى ، أو كانت على صلة يومية بكل ما هو جميل وصحيح » .

ترى هل يدرى الأخ الدكتور إيجلتون قائل هذا الكلام ؟ لا أظن ؛ إذ إنه لو كان يعرف قائله لما قال أو كتب بعض ما سمعنا منه وقرأنا له . إن هذا المقتطف لا يمثل صوت اليمين ، لا ولا صوت « الليبرالية - الإنسانية » ، بل هو فى الواقع صوت (وليام موريس)[٧] ، الذى وصف نفسه بأنه اشتراكى ثورى . والحق أننى اتفق مع ما يقوله (موريس) فى هذا المقتطف ، ولكن ليس هذا هو السبب الذى حدانى إلى وضعه فى بداية حديثى . السبب الحقيقى هو أن أثبت كذب الادعاء بأن مسألة القيمة الفنية تحتل مركز القلب فى الثقافة البريطانية ، بسبب الجهود المكثفة من جانب « الليبرالية - الإنسانية » .

إننى - على عكس هذا الادعاء - أعتقد أن مسألة القيمة لا تشغل هذه المكانة المهمة فى ثقافتنا الآن ، بل لم تشغلها منذ أمد بعيد . فإذا استعرضنا الاتجاهات الفلسفية والثقافية التى لعبت دورا فعالا فى هذا القرن - بدءا بالوضعية المنطقية (وبخاصة الفصل السادس الشهير من كتاب اللغة والحقيقة والمنطق - إذا كنت تذكره) ، ومرورا بنفور الطبقة العاملة من الثقافة الرفيعة ، وبالاتجاهات الماركسية المتعددة ، ثم بالبنيوية وما بعد البنيوية ، والسيميولوجية ، وانتهاء بتقنيات السوق الحرة ، التى تدعو إليها مسز تاتشر - إذا استعرضنا هذه الاتجاهات المتباينة ، سنجد أن العامل المشترك الوحيد بينها هو تجاهلها لمسألة القيمة بشكل تام .

كذلك لا أعتقد أن اليسار قد تجاهل مسألة القيمة بالصورة التى يوحى بها (تيرى إيجلتون) أحيانا . لقد قدمت لكم مثالا يثبت اهتمام اليسار بهذه المسألة فى القرن التاسع عشر ، فى الفقرة التى قرأتها عليكم من حديث (وليام موريس) . ونجد اهتماما بهذه المسألة من جانب النقاد اليساريين فى القرن العشرين أيضا - على الأقل فى مجال الفنون المرئية . ففى الثلاثينيات من هذا القرن كتب الناقد الأمريكى (كليمنت جرينبرج) - وكان حينئذٍ يعتنق الماركسية علنا - مقالا مهما بعنوان « الفن بين الطليعية والابتذال » ، قال فيه إنه يتوق فى المستقبل إلى نظام اشتراكى لا يحاول ابتداع ثقافة جديدة ، بل يسعى إلى الحفاظ على البقية القليلة الباقية من الثقافة الموروثة وإحيائها . كذلك نجد الناقد (جون بيرجر) يؤكد حديثا (من منطلق اشتراكى أيضا ، وإن اختلف عن موقف جرينبرجر) أولوية عنصر التقييم وأهميته فى تناولنا للفنون حين يقول :

« إن مبدأ رفض إصدار الأحكام النقدية على الأعمال الفنية على أساس المقارنة والمفاضلة ينبع أساسا من عدم الإيمان بوجود أى هدف للفن » .

ولا يخفى عليكم أننى أنا أيضا قد أكدت فى أكثر من موضع ضرورة إصدار الأحكام الجمالية فى استجابتنا للفنون .

إننى أود أن أوضح تماما ما أعنيه حتى لا يساء فهمى . إننى بالتأكيد لا أحاول فى هذا المجال أن أنقل الدفاع عن مسألة القيمة من الجبهة الليبرالية وأنسبه إلى تراث يسارى خاص . إن (وليام موريس) الاشتراكى يكرر فى مواضع كثيرة من كتاباته أنه يدين بكل ما يعرفه عن الفن إلى (جون راسكين)[٨] ، الذى وصف نفسه مرة قائلا :

« إننى محافظ من المدرسة القديمة ، وكذلك كان أبى من قبل » ؛ بل إن (راسكين) كان أكثر تشددا فى عقيدته السياسية المحافظة من أبيه ؛ إذ خلصها تماماً من أى شائبة من شوائب النظرية الاقتصادية الليبرالية . وقد أثبت [illegible] (روبرت هيوديسون) حديثا أن عددا كبيرا من أفكار (راسكين) عن الثقافة قد نبتت فى ظل اتصاله بدوائر المحافظين المتزمتين . وقد شغلت مسألة القيمة الفنية (راسكين) المحافظ بالدرجة والعمق نفسيهما اللذين شغلت بهما (موريس) الاشتراكى . إننا نجد (راسكين) يرفض صراحة ما أسماه « الفكرة الليبرالية الشائعة التى تقول إن الفن الردىء الذى يصل إلى الناس على نطاق واسع أكثر فائدة من الفن الجيد المنعزل » ، ويرفض معها الكثير من الأفكار الماركسية الشائعة فى عصره ، والمناهضة للقيم الجمالية فى الفن . وقد قال فى هذا الصدد :

« إننى على يقين من أن المسألة ليست مسألة انتشار . علينا أولا أن نحدد قيمة الفن المتاح ؛ هل هو فن جيد أم ردىء . فإذا كان رديئا فسوف يضر الناس بقدر انتشاره بينهم » .

وأخلص من هذا إلى نقطة مهمة هى صلب موضوعى : إن المفكرين من أمثال الاشتراكى (موريس) ، والمحافظ المتزمت (راسكين) ، قد اتحدوا - على اختلاف مذاهبهم - فى تأكيد أهمية القيم الجمالية فى الفن ؛ تلك القيم التى حاولت الليبرالية أن تتجاهلها أو تنفيها تماما .

وبرغم كل الحجج التى قد يسوقها (تيرى إيجلتون) فأنا أزعم أن الموقف لم يتغير حتى يومنا هذا . وإذا استخدمنا رطانة البرامج السياسية نستطيع أن نقول إن المناهج والأدوات النقدية التى تستخدم الآن فى تحليل الثقافة الشعبية الرائجة ، التى تضم مناهج علم التحليل الاجتماعى للأدب ، والسيميولوجية ، والتفكيكية ، هى مناهج مضللة ومغرضة ، تمالىء النظام السائد وتدعمه ، لأنها تعكس - دون نقد أو تمحيص - حالة التخدير والتغييب الثقافى السائدة .

إننى - بوصفى ناقدا يساريا تشغله مسألة القيمة الفنية - لا يدهشنى أن أجد آرائى فى الفن أقرب كثيرا إلى ما يقول به نقاد أختلف معهم فى الآراء السياسية اختلافا جذريا - مثل (روجر سكروتن) والمحافظين العتاة فى منتدى (بيتر هاوس) الأرستقراطى - من كل الحديث الدائر الآن فى حانات شارع (كينجز رود) ومنتدياته حول السيميوطيقا وتفكيكية ما بعد البنيوية .

إننى لا أنوى هذا المساء أن أعرض بالتفصيل أفكارى عن القيمة الجمالية فى الفن ؛ فلقد عرضتها من قبل فى عدد كبير من الأحاديث والكتب والمقالات ، ولكن النقطة الأساسية التى أود أن أذكرها هى أننى أومن بأن البشر جميعا يمتلكون بدرجات متفاوته إمكانية تذوق الجمال ، وأن نمو هذه الإمكانية مرهون بتدريب الذوق الفنى والقدرات التقييمية عن طريق الممارسة ، سواء فى مجال الإبداع أو مجال الاستجابة . وأنا لا أقصر الحديث هنا على الفن والأعمال الفنية ، وإنما أقصد تدريب الذوق وملكة التقييم فى كل مجالات العمل الإنسانى المبدع الخلاّق .

لقد كان الناس قديما - وما زالوا فى بعض المناطق حتى الآن كما

أسمع ـ يعزون القدرة على الإبداع الجمالى إلى الإلهام الإلهى . أما أنا فقد حاولت أن أبحث عن جذورها فى الأحوال النفسية والبيولوجية للإنسان . ولهذا كتبت كتاب الفنان الخالص (The Naked Artist) وغيره . وبرغم كل ما قاله النقاد فإن موقفى من قضية الإبداع والتذوق لا ينكر التاريخ أو يضع القضية خارجه ؛ فأنا أقول حقا إن إمكانية تذوق الجمال وإبداعه لها أصول بيولوجية ، ولكنى أرى أيضا أن هذه الإمكانية تحتاج إلى بيئة تساعدها على النمو والازدهار ، مثل أية إمكانية إنسانية أخرى .

إن مشكلتنا الآن تكمن فى أن انهيار العقيدة الدينية من ناحية ، والتغير فى طبيعة العمل الذى نتج عن الثورة الصناعية وتطوراتها التالية من ناحية أخرى ، قد اتحدا لتدمير الظروف الملائمة لنمو هذه الملكة الإبداعية الجمالية فى الإنسان وازدهارها . ولهذا السبب أجد أنه من العبث أن نلجأ إلى الرجل العادى بحثا عن القيم الجمالية . ولهذا السبب أيضا أومن أن تنمية القدرة على إصدار الأحكام الفنية والجمالية وممارستها ، سواء فى الإبداع أو التلقى ، ليست نشاطا فارغا لا طائل من ورائه ، تمارسه الصفوة المثقفة ، ويستدعى الحرج والاعتذار ، أو نشاطا فرعيا قد نسمح له أحيانا ـ وعلى مضض ـ بالدخول إلى مجال النقد الفنى بطريقة (تيرى إيجلتون) . إن القدرة على إصدار الأحكام الفنية والجمالية قدرة أساسية لا يستطيع الفن دونها أن يقدم صورة أفضل للواقع ، بل إننى قد أبالغ فى إيمانى هذا وأدعى بشىء من الجرأة التى قد تصدم البعض أنه من الأنفع لى أن أجلس فى حجرة وسط أعمال (روثكو) [٩] ، منهمكاً فى الاستجابة لها وتقييمها واكتشاف أفضلها ، عن أن أجلس فى الحجرة نفسها ،منهمكاً فى تفكيك هذه الأعمال وتحليلها وفقا لأحد المناهج النقدية السائدة . فالنشاط التقييمى الأول يتضمن ـ بلا شك ـ قدرا من الجدة والإضافة والإبداع والتحدى لا يتوافر فى النشاط التحليلى الثانى ؛ بل إننى أعتقد أن هذا النشاط التقييمى ، الذى يتضمن ممارسة وتأكيدا للقدرة على الاستجابة والتقييم ، يتصل اتصالا وثيقا بمعنى أن يكون الإنسان إنسانا (وأنا لا أعتذر عن هذا التعبير) بصورة لا تتوافر فى الأنشطة النقدية الأخرى ، التى تقيم النظريات لتشرح طبيعة الاستجابة الفنية ، أو تلك التى تحاول أن تستعيض بالنظريات عن الاستجابة الفنية الحقة .

وقد يبدو موقفى هذا من المنظور الإستاطيقى متكلفا ومتقعرا ؛ ولكنك إذا نظرت إليه من منظور علم الأخلاق بدلا من علم الجمال ، فسوف تجده منطقيا . ففى مجال علم الأخلاق لا يجرؤ أحد (اللهم إلا إذا كان سفيها) أن يدعى أن النظرية الأخلاقية التى تعتنقها أهم من قدرتك على إدراك السلوك الأخلاقى السليم وتحقيقه ؛ فمن الممكن أن يعتنق شخص ما نظريات أخلاقية غريبة ومضحكة ، وعلى الرغم من ذلك يسلك سلوك إنسان صالح . وهذا هو المهم . ولا يختلف الوضع كثيرا فى مجال علم الجمال ، بل لا ينبغى أن يختلف فى كثير أو قليل .

المناقشة المفتوحة :

○ سؤال

لقد فهمت من كلامك أنك تعترض على ما جاء فى حديث (تيرى إيجلتون) حول أهمية القيمة الفنية ، وأن هذا الاعتراض قد يرجع إلى اختلاف طبيعة التراث الأدبى عن تراث الفنون التشكيلية . ولكن لندع هذا جانبا الآن ! لقد أكد (تيرى إيجلتون) أنه كلما أثير موضوع القيمة الفنية يسأل سؤالا محددا هو : القيمة بالنسبة لمن ؟ وذكر أن هذا السؤال يقودنا بصورة طبيعية إلى أسئلة أخرى حول كيفية الاستجابة للقيمة وإدراكها . يمكننا طبعا أن نقول إن الاستجابة للقيمة الفنية وإدراكها يتم بصورة فورية مباشرة ـ فى شكل الاستمتاع بالعمل الفنى . إن ما أود أن أعرفه حقا هو ردك على هذا السؤال : القيمة بالنسبة لمن ؟ هل نفهم مثلا من حديثك أنك تدعى للفن قيمة « متعالية » ، برغم أنك تستخدم تعبيرات مغايرة للمألوف فى هذا الصدد ؟ أم تتفق معى فى أن مسألة القيمة ـ وفقا لمنظورك الفكرى ـ ترتبط بإطار تاريخى نسبى ؟

بيتر فوللر :

إن النسبية تعتمد إلى حد كبير على المقياس الزمنى الذى تستخدمه . وأعتقد أن عامل النسبية ـ أى درجة التغير فى القيمة ـ قد بولغ فى تقديره بصورة فاحشة حديثا ، لا من جانب اليسار فحسب ، بل أيضا فى مجال التناول السوسيولوجى للفنون بكل فروعه .

إن طريقتى فى تأصيل الثبات النسبى للقيمة لا يمكن أن تسمى بأى معنى من المعانى نظرية « متعالية » ؛ وذلك لأننى أضع جذور هذا الثبات النسبى للقيمة ، والأسس التى يقوم عليها ، فى وجودنا الإنسانى بوصفنا كائنات مادية ذات ثبات نسبى ، فى عالم طبيعى مادى ، يخضع حقا لعوامل التغير والتطور ، ولكن بمعدل يقلُّ كثيرا عن معدل التغيرات التاريخية والاجتماعية . إن هذا هو الأساس الذى تستند إليه فكرة الثبات النسبى للقيمة .

وهناك منطقة خلاف مشروعة بينى وبين (تيرى إيجلتون) فى النظرة إلى القيمة الفنية ، تنشأ من اختلاف المجال الذى يدور فيه اهتمام كل منا . فأنا أعتقد أن فن النحت ـ مثلا ـ يتَّسم بدرجة كبرى من ثبات القيمة ، لأنه يعتمد على جهد بدنى مادى واضح ومحدد . إن الجانب البيولوجى فى الأنشطة الفنية التى أهتم بها بوصفى ناقدا ، يلعب دورا كبيرا بصورة لا تتوافر فى الفنون التى تشغل (تيرى إيجلتون) . وبرغم هذا الفرق الواضح بين الأدب والفنون الأخرى فقد شهد عصرنا محاولات دائبة لتطبيق المفاهيم الأدبية المختلفة على فنون النحت والتصوير ، وتمخضت هذه المحاولات عن آراء نقدية واستنتاجات غير مقبولة على الإطلاق .

إننى أتفق مع (ريموند وليامز)[١٠] وغيره فى أن بعض الجوانب الفنية فى الأدب ـ مثل الإيقاع اللفظى وما إلى ذلك ـ تتمتع بدرجة من ثبات القيمة النسبى . ولكن من الواضح أن هذه الجوانب الفنية أقل أهمية فى الأدب عنها فى الفنون الأخرى ، مثل النحت .

السائل نفسه :

إذا فحصنا الفنون المرئية فى حقبة تاريخية بعينها ، ولنقل مثلا فى القرنين الماضيين ، فسوف نجد أن الإجابة عن سؤال « القيمة بالنسبة لمن ؟ » ليست بالأمر الهين . ما رأيك ؟

بيتر فوللر :

سيكون ذلك ممتعا ومفيدا بالطبع . ومع ذلك فأنا أرى أنه من الممكن إصدار أحكام بالقيمة مقنعة ، تتخطى حدود الحقب التاريخية والثقافات المختلفة . وتدلنا كل الجهود والبحوث التى أجريت فى هذا المجال ، وبخاصة التجارب التى تضمنت عرض ضروب مختلفة من الأعمال الفنية على أفراد ينتمون إلى ثقافات مختلفة ، على أن الاتفاق كبير فيما بينهم حول ترتيب تلك الأعمال تفاضليا ، وبخاصة حين يكون هؤلاء الأفراد يتمتعون بدرجة عالية من الاستجابة المرهفة ــ أى حينما يكونون عاملين فى حقل الانتاج الفنى نفسه . وتصل درجة الاتفاق فيما بينهم حوالى ثمانين فى المائة ، وإن كانوا ينتمون إلى ثقافات تختلف اختلافا تاما ، وتتفاوت فى جميع جوانبها الأخرى . وفى ضوء مثل هذه التجارب ، يبدو لى أن إنكار ثبات القيمة النسبى نوع من المغالاة فى المثالية .

تيرى إيجلتون :

هناك مسألتان أود إيضاحهما . أولاهما أننى أنا كذلك أعتقد أن هناك حقائق عامة تتخطى حدود الحقب التاريخية ، ولا أعتقد أن أحدا يستطيع إنكار ذلك . ولكن السؤال هو : ماذا نعنى حقا حين نقول إن ثمة حقيقة أو قيمة تتخطى حدود الحقب التاريخية ؟ نستطيع أن نطرح الإجابة التالية ونقول : إننا نقصد استمرار أحكام القيمة نفسها على عمل فنى بعينه ، دون تذبذب ، على مدى حقب تاريخية متعاقبة ــ ربما نتيجة لوجود أبنية وهياكل نوعية . ولكن هذه الإجابة تثير بدورها سؤالا مهما ، هو : ألا تتغير طبيعة هذا العمل الفنى الذى نتحدث عنه ومعناه من حقبة تاريخية إلى أخرى ؟

إن الغالبية العظمى من الناس يتفقون مع الرأى القائل إن الأعمال الفنية يعاد بناؤها وتفسيرها من عصر إلى آخر . ولما كانت عملية إعادة البناء والتفسير هذه تتخذ إطارا ثقافيا محددا فإن المشكلة تصبح أن العمل الفنى (الذى نتحدث عن ثبات قيمته عبر حقب تاريخية مختلفة) تتغير طبيعته من عصر إلى عصر . فقد يظل العمل من الناحية الحرفية البسيطة ، ومن الناحية المادية هو العمل نفسه ، ولكنه يختلف فى جوانب أخرى ، على نحو يبرز ما أسميته بالمشكلة .

أما المسألة الثانية فتتعلق بالعوامل البيولوجية التى تتدخل فى التذوق الجمالى . لقد تجاهل النقاد اليساريون واليمينيون على السواء هذه العوامل ؛ ومع ذلك فعلينا أن نواجه المشكلة التشككية القديمة التى أثارها (هيوم)[١١] عن الكيفية البيولوجية لعملية العبور من الإدراك الحسى لشىء ما إلى تقييم هذا الشىء . إننى أدهش حين يتحدثون عن هذا العبور ببساطة ، متجاهلين المشكلات الكثيرة التى تكتنفه . فمن المؤكد أن وجود درجة من الثبات النسبى من الناحية البيولوجية يكفى وحده لأن يصبح مركزا أو أساسا للقيمة فى العمل الفنى ؛ فلا يمكن ــ مثلا ــ أن نقول إن قيمة العمل الفنى ترتكز على حقيقة بيولوجية ، هى أن أرجلنا أطول من أذرعتنا .

ويمكننا أن نشرح عملية العبور من الحقيقة البيولوجية إلى القيمة الجمالية بالرجوع إلى نظرية (فرويد) ، التى تضع ما أسماه بالدوافع فى المنطقة بينهما .

بيتر فوللر :

إن التحليل النفسى الذى أهتم به قد اعترف منذ زمن طويل بأن نظرية فرويد عن الدوافع وما إلى ذلك تنتمى إلى الفلسفة الآلية فى القرن التاسع عشر ، ولن تفيدنا بشىء فى هذا المجال . ولكن هناك بعض أنواع التحليل النفسى التى أفرزت نظرات ثاقبة فى العلاقات المتنوعة بين النفس والآخرين ، وألقت بعض الضوء على عدد من أنواع التجربة الجمالية . وبرغم ذلك فمازالت تواجهنا علامة استفهام كبيرة كلما حاولنا تحديد منشأ فكرة القيمة . إننا نستطيع مثلا أن نصف التأثير النفسى الذى تحدثه بعض الأعمال الفنية ، والذى يشبه «الابتلاع» . ولكن هذا لا يمكننا فى حقيقة الأمر من التمييز والمفاضلة بين عمل فنى عظيم للفنان (روثكو) وعمل متوسط لفنان آخر مثل (أوليتسكى) على الرغم من أنه يحدث التأثير النفسى ذاته .

لا مناص لنا ــ إذن ــ من أن نقدم على ما تحجم أنت عنه ، وأن نعترف بأن علم الجمال يشبه ــ بمعنى من المعانى ــ علم الأخلاق . فهو علم لا يخضع للقرائن والبراهين القاطعة بصورة تامة ، ولا يمكننا أن نحصره ونحدده فى مجموعة من القوانين والقواعد ، ولكنه ــ برغم ذلك ــ علم لا يمكن أن نتجاهل وجوده ، أو أن نعده مجموعة من الأحكام التعسفية التى تلقى على علاتها .

ثم علينا بعد ذلك أن نثق فى صدق الاستجابة الفنية وصحتها فى مرحلة ما قبل التفكير ؛ وهى بالضرورة استجابة لا عقلانية ؛ وأن نسلم بأن أحكام القيمة لا يمكن شرحها وتبريرها بصورة عقلانية تامة . وأستطيع أن أسوق عددا هائلا من الأمثلة التى تدعم هذا الرأى . لقد حدث فى الماضى مثلا أن حاول عدد كبير من النقاد ، ومن بينهم (راسكين) ، وضع الرسامة (كيت جرينواى) فى المرتبة التالية مباشرة للفنان (تيرنر)[١٢] من ناحية العظمة الفنية ، وقدموا حججا مدهشة ، بل مقنعة ، فى هذا الصدد . كذلك (قدم راسكين) عددا من التفسيرات النقدية الغريبة ليشرح رأيه فى عظمة (تيرنر) ويدعمه .

وعلى الرغم من فساد الآراء والحجج النقدية وخطلها ، التى يسوقها (راسكين) ليفسر عظمة هذا الفنان ، كان حكمه النقدى على لوحاته من حيث القيمة حكما صائبا تماما . وعلى العكس من ذلك نجده يجانب الصواب تماما ، وبصورة مضحكة ، فى حكمه النقدى على الرسامة (كيت جرينواى) ، على الرغم من وجاهة تبريراته النقدية لهذا الحكم .

إننا حين نرى هذه الأمثلة وغيرها لا نملك إلا أن نعترف بوجود ملكة للاستجابة الجمالية اللاعقلانية ، تستحق أن نبحثها فى ذاتها ، مهما كانت صعوبة البحث (نظرا لطبيعتها المركبة) ، وبرغم تدخل الأيديولوجية وعوامل أخرى فى إعاقة مسارها ، وبرغم أننا قد لا نجدها أبدا فى صورتها النقية الخالصة .

إن البحث فى طبيعة هذه الحاسة الجمالية يستحق كل عناء نلاقيه أو معارك نخوضها ؛ لأنه بحث عن شىء حيوى مهم ، يشبه البحث فى طبيعة الخطأ والصواب فى مجال علم الأخلاق . إننى أمارس هذا البحث وأدافع عن شرعيته ، على الرغم من أنه قد يبدو للبعض غريبا وغير مجد .

● **سؤال :**
يستدعى حديثك إلى ذهنى شبح (روجر فراى)[١٣] وفكرته عن الشكل الفنى ذى الدلالة الكامنة فيه . هل هذا ما تقصده ؟

بيتر فوللر :
إن حديث (روجر فراى) عن الشكل ذى الدلالة الكامنة ليس حديث رجل غبى أو أحمق . وربما كان خطؤه الوحيد أنه لم يدرك كل دلالات الاصطلاح الذى ابتدعه . وإذا كان ــ كما يبدو لى ــ قد ابتدع اصطلاح الشكل ذى الدلالة الكامنة ليصف قدرة الشكل الفنى نفسه على أداء وظيفة رمزية ــ أى قدرته على أن يحمل معانى وأصداء تستعصى على أساليب التمثيل والمحاكاة ــ إذن فقد أصاب كل الصواب . ولكنه أخطأ حين أخذ يؤكد فى الوقت نفسه أن فكرته هذه عن الشكل ذى الدلالة [الكامنة] تدحض أهمية الرمزية فى الفن ؛ فأنا لا أتفق معه فى هذا .

لقد نبهنا (روجر فراى) إلى حقيقة مهمة ، هى أن بعض الأشكال والألوان فى فن الرسم تحمل فى ذاتها أصداء وإيحاءات معينة ، نستجيب لها نحن البشر بحكم تكويننا ، وبصرف النظر عما قد تمثله هذه الأشكال والألوان ، سواء استخدمها الفنان ليصور أشجارا أو أزهارا أو صخورا أو مساحات أو أى شىء آخر . وليس لدى أدنى شك فى أنه محق فى هذا . وقد حاول (روجر فراى) فى مقالاته الأخيرة أن يعيد صياغة نظريته هذه إعادة شبه تامة ، ليؤكد لنا أنه يتحدث عن رمزية الشكل الفنى نفسه ، لا عن التوظيف الرمزى فى الفن لمعطيات الحياة . لقد أخطأ (كلايف بل)[١٤] فهم نظرية (فراى) وأساء شرحها . أما (فراى) نفسه فكان على قدر كبير من الذكاء والفطنة .

تيرى إيجلتون :
أود أن أعود إلى نقطتين أثارهما (بيتر فوللر) لأعلق عليهما . أولا : إننى لا أعتقد أن الثبات النسبى الذى تتمتع به الأنشطة البيولوجية يعنى بالضرورة أنها لهذا السبب تلعب دورا أكثر أهمية أو أكبر فى تقييمنا للاستجابة الفنية . ولكن مهما كان حجم الدور الذى تلعبه هذه الأنشطة فى هذا الصدد ، فمن المؤكد أنها لا توجد فى عزلة تامة .

إننى ألمح فى هذا الرأى اتجاها ــ نجده أيضا فى كتابات بعض الماركسيين مثل (تيمبانارو) ــ إلى تفسير قيمة الأعمال الفنية الكبيرة فى ...ء تناولها لبعض الأحوال والتجارب الإنسانية العامة والمتكررة .
...ن هذه الأحوال ــ وأعتقد أن (بيتر فوللر) يتفق معى فى هذا ــ ...جد أبدا فى انفصال عن الظرف التاريخى والحالة الاجتماعية .
...ب إلى ذلك أن مثل هذا الاتجاه فى النقد قد يقودنا إلى أن نخلص ... عظمة مسرحية الملك لير مثلا تكمن فى تناولها لمواقف إنسانية ...سرة ، مثل المعاناة والموت وتفتت الأسرة . ولو كان الأمر كذلك لما وجدنا ناقدا مثل (صامويل جونسون) يعترض بشدة على نهاية المسرحية ، على الرغم من أنه تعرض فى حياته لتجربة المعاناة والموت ، وعلى الرغم من اشتراكه مع (شكسبير) وشخصيات مسرحية الملك لير فى أبنية بيولوجية محددة . لقد وجد (جونسون) نهاية المسرحية مقززة من الناحية الأخلاقية ، وكان منبع هذه الاستجابة الأخلاقية الرافضة موقفه الأيديولوجى وحسب .

ثانيا : إننى أتفق تماما مع (بيتر فوللر) فى أن الاستجابة للفن والجمال لا تتم بصورة عقلانية واعية تماما ، وأن أى محاولة لتحويلها إلى عملية عقلانية ستكون لها نتائج وخيمة . ومع ذلك فنحن بحاجة إلى توضيح معنى هذا الكلام بدقة شديدة .

إن كلمة «جماليات» تستخدم لتعبر عن عدد هائل من القيم الجمالية . وإذا فحصنا المفاهيم المتباينة لهذه القيم فى المجتمعات المختلفة ، ورصدنا العوامل المسبقة التى تدخلت فى تكوين هذه المفاهيم ، لوجدنا أن كلمة جماليات كلمة مطاطة وتشبيهية . كذلك فإن مشكلة الاستجابة الجمالية لا تنتهى ــ فى اعتقادى ــ حين نقرر أن تفسيرها يتخطى حدود الأنا الواعية والتفكير العقلانى ، كما يظن النقاد التقليديون . إننى لا أضع (بيتر فوللر) فى زمرة هؤلاء بالطبع ، ولا أزعم أن هذا رأيه ، ولكنى أود فحسب ، أن أبين أن بعض النقاد يتخذون من الجانب اللا عقلانى اللا واعى فى عملية الاستجابة الفنية ذريعة لإنهاء أى نقاش حول قيمة العمل الفنى . فإذا اختلفت معهم وجدتهم يقولون ببساطة : هذا العمل يعجبك ولا يعجبنى . . إذن فلننتقل إلى عمل فنى آخر ، لنحدد موقفنا اللا عقلانى بالنسبة إليه .

إننى أرغب فى نوع من النقد يتخذ من الصراع حول القيمة الفنية ، وما اعتدنا على تسميته بالذوق الفنى ، منطلقه الأساسى ، ثم يشرع فى دراسة العوامل التى تتدخل فى تكوين ما نسميه بالقيمة الجمالية وبحثها . وأعتقد أن حل مشكلة الحكم الجمالى يكمن فى منطقة ما ، تلتقى فيها علوم اللغويات والتحليل النفسى ودراسة الأيديولوجيا . فلننطلق فى بحثنا من هذه المنطقة !

بيتر فوللر :
قد أتفق معك فى هذا . ولكن علينا أيضا أن نواجه حقيقة مهمة ، وهى أننا نتحدث عن شيئين مختلفين يسيران جنبا إلى جنب فى عملية الحكم الجمالى ، وبخاصة فى مجال التصوير أكثر منها فى مجال الأدب .

إننى حين أواجه لوحة أجدنى أستجيب لها بصورة فورية تختلف عن استجابتى لكتاب مثلا . إن استجابتك للوحة تتخذ شكل الحكم عليها بأنها جيدة أو رديئة أو ممتعة ، دون تفكير وقبل أى تنظير ؛ بل قد تجد نفسك فى لحظة ما تستجيب استجابة عارمة لنوع من التصوير لا يروق لك عادة أو العكس . إن الرسام (جراهام ساذرلاند) ــ مثلا ــ يتبع كل المبادىء التى أدعو إليها ؛ فهو ينظر إلى العالم نظرة خلاقة ، معملا خياله ، ويحول كل ما يراه إلى شىء جديد ، ويمتلك إحساسا عميقا بالتراث يظهر فى لوحاته . ومع ذلك فإننى أجد أعماله مخفقة .

إن الفكرة التى أود أن أؤكدها إذن هى أن الحكم الجمالى هو حكم تلقائى يتبلور على الفور . أما الدراسة التى يدعو إليها (تيرى إيجلتون) فتدخل فى باب التقنين والشرح العقلانى للحكم الجمالى .

تيرى إيجلتون :
إن كلامك عن فورية الاستجابة الجمالية وتلقائيتها يقود بالضرورة إلى نظرة «متعالية» للقيمة ؛ وهذا ما أرفضه من أساسه ؛ فمن الطريف أن الفلاسفة حين يبحثون عن نموذج لجملة تقريرية تبدو فى ظاهرها وكأنها تعبر عن نوع من المعرفة الحدسية ، فى حين أنها فى الواقع تتطلب قدراً كبيراً من التنظير اللا واعى ، تجدهم دائما يختارون

جملة : هذا لونه أحمر . وأعتقد أن هذا نوع من التحايل الوضيع الذى لا يهمنا فى شىء من الناحية الثقافية .

بيتر فوللر :

بل يهمنا جدا ؛ فالأحكام الجمالية تشبه ــ إلى حد كبير ــ ظاهرة الانجذاب إلى شخص بعينه بين البشر . قد ننجح فى تكوين كثير من الأفكار والنظريات عن الأشياء التى تجذبنا إلى شخص آخر ، على أى مستوى من المستويات ، ولكننا نجد فى نهاية الأمر أن تجربة الانجذاب نفسها ــ حين تحدث ــ تذهب بكل هذه الأفكار والتصورات النظرية أدراج الرياح .

إن استجابتى لفن التصوير تشبه هذه التجربة إلى حد كبير ، إذ إننى فى حين أستطيع أن أسرد عليك كل ما قد يخطر لك على بال من أنواع التوصيف والتفسير النفسى والنظرى والأيديولوجى لتجربة الاستجابة الفنية ، سيظل جانب من جوانب التجربة خارج هذه التفسيرات جميعا .

إن انتقادى الأساسى لمعظم النظريات النقدية الحديثة فى الأدب والفن هو إصرارها على أن تطابق بين عملية الاستجابة الفنية الأولية وعملية التوصيف والتفسير التى تأتى فى مرحلة تالية ، أو أن تستعيض بالثانية عن الأولى . ولا أعتقد أن أى منهج نقدى فى استطاعته أن يقنعنا بأن التجربة الفنية هى مجرد توصيفنا اللغوى لها .

إننى أجد فى نزعتك الدائمة إلى محاولة تحقيق هذه المطابقة بين التجربة وتوصيفها ما يثير الريبة ، على الرغم من أنك لا تمضى أبدا إلى نهاية الطريق ، بل تترك مساحة صغيرة فى النهاية لتوحى بوجود شىء لا يمكن التعبير عنه بالكلمات . أما أنا فعلى العكس منك ، أرى أن قوة الجذب فى التجربة الفنية هو أهم عنصر فيها . وهذا لا يعنى أننى لا أهتم بالتوصيف اللغوى للتجربة . إننى شديد الاهتمام به وأمارسه دوما ، ولكنه يأتى دائما فى مرحلة تالية للتجربة .

تيرى إيجلتون :

يقول بريخت إن الغموض الذى يكتنف تجربة الإنسان وسلوكه لا ينبع من اشتمالها على عناصر قليلة ، بل من تعدد عناصرها وتنوعها ، ومن التعدد والتنوع فى الظروف والعوامل التى تشكلها وتحدد مسارها بصورة محتومة . وهذا معناه ــ فى قول آخر ــ أن التجربة الإنسانية لا يمكن تبسيطها أو تلخيصها بالصورة التى تطرحها .

بيتر فوللر :

هل رأيت أعمال مثال يدعى (ذافيد وين) ؟ إنه يصنع تماثيل تصور صبية يركبون درفيلا ، وأشياء من هذا القبيل . لنفرض أننى زعمت لك أن هذا المثال أفضل من (مايكل انجلو) ؛ ألن تجد مثل هذا الحكم خاطئا أو أحمق ؟ على الأقل فى معنى واحد من المعانى ؟

تيرى إيجلتون :

على الرغم من أننى لم أسمع أبدا بهذا المثال (وين) ، إلا أننى أستطيع بسهولة أن أجد له مقابلا فى عالم الأدب . ولكنى مع ذلك أجد أن الحكم على فنان بأنه «أفضل» من آخر غالبا ما يعتمد على منظور واحد ؛ إذ إنه يعنى ضمنا أن الأفضلية قائمة أيا كان الأمر ، من كل الجوانب ، فى كل الظروف والأحوال ، وبالنسبة لكل الناس ؛ وذلك لأن كلمة «أفضل» لها مدلول واحد عام ؛ ونحن نستخدمها ، مع أن كلا منا يتطلب أشياء خاصة فى العمل الفنى ، قد يتحقق بعضها بصورة أوفى من البعض الآخر . إن كلمة «أفضل» ــ شأنها فى ذلك شأن كلمة «جماليات» ــ كلمة مطاطة ، تغطى عددا كبيرا من الاستجابات .

بيتر فوللر :

فلنضع جنبا إلى جنب لوحتين للرسام (فيرمير)[١٥] ، أو لوحتين (لرونكو) ، أو قصيدتين لشكسبير من نوع السوناتا ، وليكونا عملين يرتبطان ارتباطا وثيقا ، بل يعالجان الموضوع نفسه . ألا ترى أن المفاضلة بينهما لها معنى ؟

تيرى إيجلتون :

أوافق ؛ على أن تقبل ما قلته من أن القيمة هى مجموعة من الاستجابات المتضافرة ؛ وهذا ما ترفضه . كما أوافق ، بشرط أن تقبل أن كلمة القيمة لفظة مطاطة ، تستخدم للتعبير عن عدد كبير من الاستجابات للعمل الفنى ، وبشرط أن توافقنى ــ وهذا هو مربط الفرس ــ على إنكار وجود موقف يهب أحد الأعمال الفنية قيمة كبرى برغم رفضه التام فى إطار ثقافة من الثقافات . فى ضوء هذه التحفظات أستطيع أن أفهم معنى المفاضلة .

● سؤال :

هل يحصر (بيتر فوللر) إذن القيمة فى دائرة الاستجابة الفردية المباشرة ، ولا يتصور وجودها بأى معنى من المعانى خارجها ؟

بيتر فوللر :

إن نظريتى فى القيمة لا تركز على الاستجابة الفردية فحسب . إن جانبا مهما منها يتعلق بتدهور التراث فى ظروف تاريخية معينة . فتدهور العقيدة الدينية ــ مثلا ــ قد نتج عنه تغيرات فى الأنظمة الرمزية السائدة فى المجتمع ، أدت بدورها إلى انقراض فنون الزخرفة . كذلك نجد أن تغير طبيعة العمل فى العصر الحديث قد دمرت إمكانية التعبير الجماعى عن التجربة الذاتية . فى مثل هذا الموقف ــ الذى لا أستسيغه ولا أحبه مطلقا ؛ لأننى أبعد ما أكون عن الإيمان بالفردية ــ نستطيع أن نطرح عددا من التصورات والنظريات حول ما يجب أن يكون عليه الحال . ولكننا فى نهاية الأمر سنجد أنه لا مفر لنا من أن نبنى لأنفسنا تراثا فرديا خاصا ، سواء كنا نقادا أو مبدعين ، وليس هناك حل آخر أمامنا . إن على كل منا أن يصنع تراثه الفنى عن طريق محاولة الاستجابة الجمالية التقييمية للأعمال الفنية المتاحة . ولا مهرب أمامنا من هذه «الفردية» التى تشكل جانبا من جوانب مأساة الفن الآن . ولقد أكدت فى أكثر من موضع المشكلات التى تسببها هذه الفردية الجبرية لأى فنان يضيق بحدودها الضيقة ، ويحاول أن يتخطاها . وأعتقد أن هناك بعض الحلول الممكنة للخروج من مأزق الفردية هذا : أحدها قدرتنا على الاستجابة لعالم الطبيعة حولنا . إن استجابة ملكة الخيال فينا للطبيعة تستطيع ــ بدرجة ما ــ أن تحل محل الإيمان المشترك ، وتلعب دوره .

● سؤال :
ما الدور الذى تلعبه الأيديولوجية فى الاستجابة الجمالية ؟

تيرى إيجلتون :
هناك عدد من التعريفات لهذا الدور ، ومعظمها تعريفات شديدة الحذق وتصعب على الفهم . ويغالى البعض حين يدعون أن الأيديولوجية متغلغلة فى التجربة الإنسانية فى كل جوانبها .

علينا فى الإجابة عن هذا السؤال أن نفحص الدور الذى يلعبه تفاعل العوامل التى أسميها غريزية بالعوامل الأيديولوجية فى خلق الاستجابة الجمالية . وقد يمثل هذا الرأى نوعا من المعارضة الشديدة للآراء السائدة ، حيث أن اللا وعى يدخل دائما بصورة أو بأخرى فى أى نقاش حول القيمة . إننا لا نستطيع أن نفصل بين «الأنا» (الاجتماعية والأيديولوجية) والقوى الحيوية الغريزية ، وأن ننظر إلى هذه القوى بوصفها عوامل تدمير تهدد «الأنا» . كذلك علينا أن ندرك أن أية وسيلة فنية أو أى شكل جمالى لا يخلو من أبعاد أيديولوجية . إن أى إدراك فورى لشخص ما أو لوحة ما لا يخلو من تضمينات أيديولوجية تغيره من داخله . وأنا أقول هذا ردا على كلام (بيتر فوللر) . إن الإدراك الجمالى يتضمن بعدا أيديولوجيا . وما نسميه عادة بالأيديولوجية يعطى الإدراك الجمالى دائما أشكالا وأبنية تتصل هى ذاتها بأنماط الإدراك السائدة .

إن الأيديولوجية ــ فى أحد معانيها ــ هى شكل من الأشكال . ولهذا علينا أن ندرك ــ حين نتحدث عن علاقة الإدراك الجمالى بالأيديولوجية ــ أننا نتحدث عن عنصرين فى عملية واحدة . إن المفهوم السائد بين الناس عن الاستجابة الجمالية يمكن تحليله بوصفه نوعا خاصا من التفاعل بين عمليق الاستجابة الجمالية والاستجابة الأيديولوجية .

بيتر فوللر :
إن وصف (تيرى إيجلتون) للغرائز واللا وعى بوصفها أبنية أيديولوجية ينم عن خطأ فى منهجه ؛ فهو يستخدم إطارا تحليليا بدائيا عفا عليه الدهر . ولا أظن أن طرح المشكلة فى إطار فكرة «اللا وعى» سيفيدنا فى شىء ؛ وذلك لا يعنى أننا ننكر وجود عمليات لا واعية . إننى أعتقد أن طرح المشكلة فى إطار آخر يقوم على الاعتراف بوجود عمليات نفسية أولية وعمليات ثانوية ، وعلى التمييز بينها ، سيكون أكثر نفعا لنا . وأعتقد أن العمليات النفسية الأولية تتمتع بقدر من التحرر مما يسميه (تيرى إيجلتون) بالأيديولوجية ؛ فهى عمليات مرنة ، تعتمد على الخيال الإبداعى والرموز والموروثات الرمزية المقدسة . أما العمليات النفسية التى تليها فهى عمليات مبنية ، منظمة ، وتحليلية ، وعقلانية ، ولغوية ، وأيديولوجية ومنطقية . إن ما أعترض عليه حقا هو رفض (تيرى إيجلتون) الاعتراف بالدور الذى تلعبه كل هذه الاستجابات الخالصة من الأيديولوجية فى النزعة الإبداعية والاستجابة الجمالية . إن هذه الاستجابات تلعب بالتأكيد دورا مهما فى النشاط الخلاق وفى الاستجابة الخلاقة فى أى مجتمع . ولو كان مجتمعنا صحيحا من الناحية الجمالية ، ولو كان مجتمعا لا يلفظ أو يسحق إمكانية هذه الاستجابة الجمالية الخلاقة ، لما وجدت نظريات إيجلتون وشبيهاتها متنفسا لها . لقد أشرت من قبل إلى أن العلة تكمن فى البنية الاجتماعية ؛ فى الطريقة التى تسير بها الأمور فى مجتمعنا . ولكن علينا ــ على أقل تقدير ــ أن نقبل القول بأنه إذا تغير شكل المجتمع فقد تسترد هذه العمليات النفسية الأولية ، التى تعتمد على الحدس والخيال والانطلاق فى التفكير والنشاط الإنسانى ، حيويتها ، بحيث لا تخضع لأى بنية أيديولوجية ، أو تصبح هى نفسها مجرد بناء أيديولوجى .

● سؤال :
حين نتحدث عن فصل الأيديولوجية عن الفن نكون قد ابتعدنا بعض الشىء عن لب الموضوع . إن السؤال المهم هو : هل نستطيع أن نفصل الأيديولوجية عن الإنسان ؟

تيرى إيجلتون :
أعتقد أن هذا ممكن ؛ ولكنى منزعج بعض الشىء مما قاله (بيتر فوللر) . إننى لا أنكر أن العمليات النفسية الأولية تتمتع بدرجة أعلى من المرونة والإبداع عن العمليات التى تليها ؛ ومع ذلك فإنى أعود فأؤكد أن اللاوعى نفسه يتفتح بادىء ذى بدء فى ظل موقف يحكمه قانون محدد ــ بمعنى أن حركة الرغبة فى الإنسان مثلاً لا تنفصل منذ البداية عن قيود المنع واللوم .

بيتر فوللر :
إنك تصر على استخدام اصطلاح « اللاوعى » بمعنى معين ؛ ولهذا لا يمكننا أن نتفق . إن « اللاوعى » فى رأيى هو التركة التى احتفظ بها فرويد من تراث تفكيره الدينى . أما أنا فلا أومن أن هناك قوة مجهولة فى النفس تحدد مصيرها دون علمها ؛ فمع أن هناك عمليات نفسية لا واعية ، إلا أن « اللاوعى » الذى يخضع لضغوط القوانين كما تصفه لا وجود له . إننى لا أقصد هنا بالطبع أن أفَنّد نظرية اللاوعى لصالح نوع من الحتمية الآلية التى لا مفر منها . ولكنى أعتقد أنه من الأجدى لنا أن نتحدث عن عمليات نفسية أولية وأخرى تالية ، دون أن نعطى لإحداها أهمية تفوق الأخرى ، وأن ننظر إليها على أساس أن هذه وتلك ضرورية للحياة الإنسانية الخلاقة . إن إحدى مشكلات شكل المجتمع الذى نعيش فيه أنه لا يسمح بالتعبير الاجتماعى عن هذه العناصر الإبداعية الارتجالية الخلاقة فى الأنشطة الإنتاجية ، وينحيها إلى هامش الحياة ، لتمارس فى أنشطة أوقات الفراغ . وحتى يصبح العمل نشاطاً ذا قيمة جمالية فلابد أن تحتل هذه العناصر الخلاقة مركز القلب فى العملية الإنتاجية والحياة الاقتصادية .

● سؤال :
هل أطمع فى أن تطبق هذه الملحوظات على الثقافة الشعبية ؟

بيتر فوللر :
إننى أعتقد أن العنصر الجمالى فى العمل البشرى كان شائعاً وعاماً يوماً ما ؛ وهذا هو الموقف الأساسى الذى أنطلق منه . ولكن الثورة الصناعية أفرزت أحوالاً معينة من الأنشطة ، ثم يقتصر فى نهاية المطاف على أنشطة طبقة معينة . وهكذا أصبحت الطبقة المتوسطة فى المجتمعات الصناعية مستودع القيم الجمالية . لقد حافظت هذه الطبقة على هذه القيم وإن لم تساعدها على الازدهار .

إنك تجد بعضهم يردّد فى معرض الحديث عن هذا الموضوع أن الأنشطة الجمالية بصورة عامة لها صبغة خاصة تنسبها إلى الطبقة المتوسطة ، ثم ينتهون إلى ضرورة إيجاد مفهوم عريض للثقافة ، يتسع لمجال كبير من الأنشطة التى ظلت حتى الآن خارج المستودع الثقافى لهذه الطبقة . ولكنى لا أتفق بالضرورة مع هؤلاء . إن منطقهم يشبه – إلى حد كبير – منطق رجل يلقى نظرة شاملة على القرن التاسع عشر من موقف متميز ، ويلاحظ أن أفراد الطبقة المتوسطة فى هذا القرن ينعمون بغذاء وفير ، وصحة طيبة فى حين يعانى أفراد الطبقة العاملة من الفقر والهزال والعلة ، فيخلص من مشاهدته هذه إلى أن الصحة ووفرة الغذاء هما نتاج أيديولوجية الطبقة المتوسطة ، وأنه لذلك يجب القضاء عليها فى المستقبل ، فى ظل نظام اشتراكى صارم . إن الذين يهاجمون الأنشطة الجمالية والتجربة الجمالية فى مجال « الفنون الشعبية » يستخدمون منطقاً مماثلاً . ومع ذلك فإننى أحذو حذو (وليام موريس) ، ولا أتخذ موقفاً متعالياً من الأنشطة الفنية الشعبية التى عادة ما تكون البقية القليلة الباقية من النشاط الجمالى لطبقة حرمتها الرأسمالية الصناعيةفى تقدمها الضارى من فرص ممارسة الإبداع الجمالى بصورة كاملة .

● سؤال :

أيرتبط مفهومك للنشاط الجمالى إذن بالتراث الأدبى الرسمى ؟

بيتر فوللر :

من الخطأ أن تتصور أن مفهومى للنشاط الجمالى يقتصر على الفنون الرفيعة . إننى – على العكس من ذلك – حاولت جاهداً أن أبين أن البعد الجمالى الإبداعى يسود فى المجتمعات التى تتمتع بصحة جمالية إبداعية ، وأن هذا البعد يسير جنباً إلى جنب مع الأنشطة والمهارات الإنسانية بعامة ، ومع الأعمال من كل نوع ، بل يتخللها . إن الحس الجمالى لا يتقهقر إلى مجال الفنون الرفيعة وينحصر فيه إلا فى ظروف تاريخية بعينها ، كظرفنا هذا . وهو ينحصر فى هذا المجال الضيق بالضرورة لأن النشاط الانتاجى العام يقصيه بعيداً ولا يسمح له بالتواجد فيه . ولهذا السبب تجدنى أدافع عما نسميه بالفن الرفيع . إننى مثلاً أدافع عن شكل خشبة المسرح التقليدية بمقدمتها المعهودة وفتحتها التى تشبه إطار الصورة ؛ لأنها تمثل الساحة الوهمية لنشاط ازدهر يوماً ما ، وقد يزدهر مرة أخرى فى مجتمع لا يعانى من مرض انعدام القيم الجمالية ، كمجتمعنا الحالى . إننى لا أدافع عن الفنون الرفيعة فى حد ذاتها ، ولكن أدافع عنها بهذا المعنى . ومن الخطأ أن تأخذ دفاعى مأخذاً آخر .

● سؤال :

ألا ترى أن هذا التعريف للثقافة الشعبية يتسم بالقصور وضيق الأفق ؟

بيتر فوللر :

إننى أتفق مع (ريموندوليامز) فى أننا نزيف اصطلاح الفن الشعبى إذا استخدمناه فى مجال الحديث عن فن الاعلانات أو برامج التلفزيون أو العروض الباهرة . إن هذه لا تمثل الثقافة الشعبية . إن الأنشطة الشعبية الحقيقية تتمتع ببعد جمالى واضح ، برغم الاتجاه العام القوى للتهوين من شأنه . إننى أهتم ببعض الجوانب المعتمة التى لم تلق أى اهتمام فى الثقافة الشعبية كما أفهمها . خذ على سبيل المثال تربية أسماك الزينة ! انظر إلى كل الاختيارات والأحكام الجمالية التى تتطلبها ، وإلى اهتمام الممارسين لها بمراعاة النسب فى الأحجام ، وبخلق تشكيلات لونية شديدة التعقيد . . . وما إلى ذلك . . . وسوف تدرك – دون أدنى شك – أنك أمام نشاط جمالى إبداعى كامل ، وناضج ، ومتطور ، وعلى درجة عالية من الحساسية فى التمييز والدقة . وهو أيضاً نوع من النشاط الإبداعى الجمالى لا يمكن أن ينجزه موظف فى مكتب ، أو عامل فى مصنع . وقد يرى بعضهم أن تربية الأسماك نشاط هامشى لا معنى له ولا جدوى ؛ ولكنى أرى أنه يعبر تعبيراً واضحاً عن وجود ملكة جمالية إبداعية لم تتح لها فرصة الإفصاح عن نفسها بصورة أوسع فى مجالات أخرى .

وهاك مثالاً آخر ! كان (ميكلوس هاراجتى) – وهو شاعر من شعراء أوربا الشرقية ، وكان عاملاً فى أحد المصانع حين أخرج كتاباً يروى فيه تجربته الشخصية – يدرك أن الأجر الذى يتقاضاه العامل لقاء إنتاج قطعة من القطع آخذ فى الانخفاض بحيث وجد العمال فى المصنع أنفسهم مضطرين إلى مضاعفة إنتاجهم بصورة متزايدة ، بغية المحافظة على الأجر نفسه الذى كانوا يتقاضونه . وقد اكتشف (هاراجتى) أن عمال المصنع جميعاً ، وبدون استثناء ، كانوا – برغم ظروفهم الاقتصادية العسيرة – يصنعون بعض التماثيل المعدنية الجميلة فى الخفاء كلما استطاعوا ، ثم يأخذون هذه القطع المعدنية التى لا نفع لها إلى منازلهم لإرضاء حاستهم الجمالية ، وذلك على الرغم من أن هذا كان يمكن أن يؤدى إلى طردهم من المصنع .

ومع أن الظروف التاريخية والاجتماعية يمكنها أن تجعل هذا المنظور الجمالى ينسحب إلى القاع بعيداً عن الأنظار ، إلا أنه يظل يشكل عنصراً دائماً فى الإبداع والعمل الإنسانى . لذلك فهو ما يفتأ يطفو المرة تلو الأخرى فى أشكال معدلة أو مشوهة – فى شكل تربية أسماك الزينة هنا ، أو صنع تماثيل للزينة من المعدن هناك . وأعتقد أن الإمكانات الحقيقية لإيجاد الثقافة الشعبية الأصيلة تكمن فى هذه الظواهر – لا فى التلفزيون والإعلانات .

● سؤال :

ولكن فنون التلفزيون والإعلانات موجودة .

بيتر فوللر :

نعم ولكنها فنون يخلقها أناس لا يستهلكونها . ولذا فهى فنون دخيلة مفرضة .

●السائل نفسه :

ولكن ماذا عن محتواها الجمالى والإبداعى .

بيتر فوللر :

تافه لا يذكر .

● سؤال :

يبدو لى أن (بيتر فوللر) كان حذرا بعض الشىء فى طرح آرائه وكأنه فى موقف دفاع عن نفسه . ولكننا نستطيع أن نطبق آراءه على نطاق أوسع . فلنأخذ على سبيل المثال

تراجيديات (شيكسبير) أو كنيسة (سيستين) فى الفاتيكان[١٦] ــ وهى أعمال محسوسة ، أنجزت فى سرعة فائقة ، وتتمتع بشعبية بالغة ، مع أنها تحمل طابعاً تاريخياً معيناً . إن هذه الأعمال لم تكن نتاج فنان منعزل فى حجرته ، يصارع الجو الثقافى المحيط به ليكمل عملاً خالداً . لقد احتفل الناس بهذه الأعمال فى زمنها ، وهى مازالت تؤثر فينا حتى الآن . إن أى مجتمع يتلقى هذه الأعمال لابد أن يدرك نوعيتها المتميزة . هناك بالطبع مجتمعات تحرم فنون التصوير والتمثيل المسرحى ؛ ولهذا قد ترفض أعمال (مايكل أنجلو) و (شكسبير) ؛ ولكن فى غياب مثل هذا العائق سوف تجد الناس فى أى مجتمع من المجتمعات يدركون قوة التأثير الإنسانية التى تتمتع بها هذه الأعمال ، مهما اختلفوا فى جوانب أخرى حولها . ويلعب الجهاز النقدى فى المجتمع دوراً مهماً فى تحقيق هذا الإدراك وبلورته بالطبع (ومن وجود مثل هذا الجهاز النقدى قد تنشأ خلافات ، مثل الخلاف حول مسرحية الملك لير الذى سبق الإشارة إليه) . ولكن مهما ينشأ من خلاف نقدى حول مسرحيات شكسبير لا أعتقد أن أى مجتمع يقرؤها يمكن أن يصفها بأنها مسرحيات تافهة .

تيرى إيجلتون :

مع أن الحالة التى استشهدت بها قد تمثل حجة لا يمكن تفنيدها ، إلا أننى أختلف معك اختلافاً جذرياً فى النظرة إلى الأمور . إن حديثك يستند إلى تصور لموقف محال تماماً من الناحية التاريخية . فلو أننا اكتشفنا مثلاً معلومات أكثر عما كانت الدراما الأغريقية تمثل بالنسبة للناس فى زمنها ، ثم عدنا إلى قراءة هذه الأعمال فى ضوء هذه الاهتمامات القديمة التى لا تلمس وترا فى أنفسنا الآن ، فمن المحتمل جداً أن يقل استمتاعنا بها . أو خذ مثلاً الفن الصينى فى حقبة العصور الوسطى (وهذا المثال يطرح بصورة واضحة قضية قدرة الفن على تخطى حواجز اللغة والثقافة) . إنك تقول فى حقيقة الأمر إننا إذا نجحنا فى تخطى حواجز اللغة والثقافة فسوف نتفق جميعاً على تميز هذا الفن . ولكن ألا ترى معى أن تعبير « تخطى حواجز اللغة والثقافة » ــ أى ترجمة الفن من إطار ثقافى إلى آخر ــ يلخص كل المشكلات التى أثيرت ؟

بيتر فوللر :

خبرنى يا (تيرى) ! ماذا يحدث لك عندما تستمع إلى عمل موسيقى عظيم ؟ أنا مثلاً لا أمتلك جهازاً نقدياً يهيئنى لتناول تجربتى الموسيقية بصورة صحيحة ، ومع ذلك أستطيع أن أدرك معانى العظمة والشموخ فى سيمفونية مثلا ، دون أن أمارس أى نقد لغوى واع لها . إننى لا أنكر أن الثقافة الموسيقية تعمق استمتاعنا بالموسيقى ؛ ولكنى أعتقد أيضا أن استجابتنا الأولى الخالصة ، البريئة من التنظير ، تمثل جزءاً أساسياً ومهماً فى معنى لقاء الإنسان بالفن وقيمته .

تيرى إيجلتون :

كلام جميل ومعقول يا (بيتر) ؛ ولكن خذ فى حسبانك أننى لا أستثنى من المناقشة ما تسميه بالاستجابة الخالصة من الشرح والتبرير ــ تلك التى نجدها فى عبارات مثل « ما أروع هذا العمل ! » ، أو « ما أعظم هذا العمل ! » أو « ما أفظع هذا العمل ! » ؛ فأنا لا أدعو إلى تجاهل التجربة الفنية الحية ، والاكتفاء بالتنظير البارد ، فى عزلة عن التفاعل المباشر مع العمل الفنى .

● السائل السابق :

لا أعتقد أنك فهمت ما أرمى إليه . إننى أعنى أنه بالرغم من كل العوامل المركبة ، التى قد تتدخل فى عملية استقبال الفن عبر حواجز اللغة والتاريخ والثقافة ، إلا أن الأعمال الفنية العظيمة تمتلك بصورة واضحة قوة إنسانية أساسية تجعلها تتحدى صفتها التاريخية ، وتتخطى حدود ثقافتها مهما تعمقت فى تصوير هذه الثقافة . إننى لم أقصد مطلقا أن أعزو قيمة هذه الأعمال العظيمة إلى ثراء البيئة التى أنتجتها ، أو إلى ردود الأفعال تجاهها فى أزمنة تالية ، بل قصدت أن أؤكد فى حقيقة الأمر أن هذه الأعمال لها هذه القوة والقدرة على التأثير ، بالرغم من ردود الأفعال التى تثيرها فى حقب زمنية مختلفة ، وليس بسبب ردود الأفعال هذه .

● سؤال :

لقد تجاهلت هذه المناقشة عنصراً محدداً يسعى كذلك فى إصرار للحفاظ على أحكام القيمة الفنية الموروثة ، وهو عنصر السوق .

بيتر فوللر :

لا يستطيع أحد أن يبيع كنيسة (سستين) بالفاتيكان ؛ وهى لا تخضع لاعتبارات السوق .

السائل نفسه :

لو كانوا يستطيعون بيعها لباعوها .

بيتر فوللر :

أنت مخطىء فى هذا .

● السائل السابق :

لا يمكن أن نحصر قضية القيمة فى دائرة اعتبارات السوق . إن السوق لا يحدد قيمة شكسبير مثلاً . ولكن دعنى استكمل حديثى السابق . إن اكتشاف تمثال يونانى قديم تافه لن يحدث تغييراً يذكر فى طبيعة خبرتنا ؛ ولكن الأعمال القوية تحدث مثل هذا التغيير . إن استجابات البشر للعمل نفسه تختلف بطبيعة الحال من زمن إلى آخر . . . ولكم أمقت ميل البعض إلى تقديس بعض الأعمال الفنية والتعبد فى محرابها . . .

تيرى إيجلتون :

ولكنك برغم ذلك تؤكد وجود أعمال فنية تتمتع بنوع من القوة المجردة الخالصة ، التى تجعلنا نميزها فى كل الظروف والأحوال .

السائل نفسه :

إن فهمنا لتعبير « فى كل الظروف والأحوال » يخضع لتقلبات الزمن . وسأكتفى بأن أقول إن القوة التى أعنيها

هى قوة إنسانية وتاريخية فى آن واحد،تؤكد وجودها فى مجتمعات عدة متنوعة ؛ وهى بهذا المعنى قوة تتخطى حدود الحقب التاريخية المحددة .

بيتر فوللر :

إن (تيرى) يرفض تماما أن يعترف بوجود القيم الجمالية الخالصة حتى لو افترضنا أنها قيم يستعصى فهمها أو تفسير وجودها تفسيراً كاملاً . وفى هذا يكمن اختلافى معه . إنه يعد القيمة الجمالية قيمة نسبية ؛ أما أنا فأرى أن مجال الإبداع الجمالى هو المجال الإنسانى الوحيد الذى تظهر فيه هذه العناصر الخالصة التى لا يمكن تحويلها إلى مجرد أشياء نسبية . إننا إذا رفضنا الاعتراف بوجود قيم جمالية خالصة فسوف ننتهى إلى اعتناق موقف من الأعمال الفنية يشبه الموقف الذى تنم عنه آراء (تيرى إيجلتون) ، وهو موقف ينكر فى نهاية الأمر وجود أى فرق حقيقى ثابت بين (مايكل أنجلو) ومثال من نوعية (دافيد وين) ، ويرى أن أفضلية أحدهما على الآخر هى من صنع المجتمع ، ومن ثم قد تتطور أو تختلف . وهذا فى رأيى هراء .

تيرى إيجلتون :

قد لا توافقنى فى هذا ، ولكنى أرى أن نظرتك إلى القيمة تقترب كثيراً من النظرة النقدية المألوفة التى تزعم أن روائع الأعمال التى خلفها لنا السلف تمتلك قوة ما تجعلها قادرة على توليد مفاهيم واستجابات عدة متنوعة ، تنفع الإنسان ــ أو يدعون أنها تنفع الإنسان . إن هذا الموقف النقدى الذى يحدد قيمة الأعمال الأدبية الرئيسية من هذا المنظور يفضل بالتأكيد موقف الصفوة ، الذى يكتفى بتأكيد قيمتها دونما أى شرح أو تبرير . وأبسط ما يمكن أن يوصف به موقف الصفوة هذا هو أنه موقف استبدادى . علينا أن ندرك وجود علاقة بين نزعة الاستبداد بالرأى فى الإنسان وبعض أشكال المعرفة الحدسية ، وأن ننتبه إلى أن الإخفاق فى إقامة حوار عقلانى حول القيمة يعنى أن نركن إلى أحكام القيمة التى تصدرها الصفوة دون شرح أو تبرير ، وأن ندعى معهم أن الأمر كله يتعلق بالإحساس . فإذا لم تستطع الإجابة إذا طلب منك تحديد طبيعة القوة أو وصفها التى تقول إنها تكمن فى روائع الماضى ، وتقول إنها تستعصى على الوصف ، فإنك بهذا تستبد برأيك .

ولكن هذا لا يعنى أننى أنكر وجود عنصر فى التجربة الجمالية لا يمكن تفسيره بإحالته إلى شىء خارجه . إننى فى الحقيقة أرى العنصر المبهم نفسه فى التجربة الإنسانية عموماً . قد اختلف معك حول أسباب وجوده ، وأستشهد فى هذا بآراء (بريخت) أكثر من أى فنان آخر ، ولكن ما يهمنى فى نهاية الأمر هو أن أؤكد أن هناك فرقاً كبيراً بين أن أعترف بأن أى شرح للتجربة الجمالية لا يوفيها حقها أو يفسرها تماما من ناحية ، وأن أعتقد فى وجود قوة صامتة مبهمة فى الروائع الموروثة ، تمثل القوة المحركة الفعالة فى الفن بأجمعه ، وهو ما أرفضه تماماً .

إننا لو فحصنا الخلفية التاريخية لأغنية شائعة من أغانى الأطفال مثلا ، ولتكن أغنية « ماء ماء .. أيها الخروف الأسود »[١٧] ــ دون حاجة لأن نفترض لها بناء داخلياً مركباً ــ فسوف نجدها تثير عدداً من المناقشات المهمة الممتعة ، برغم بساطتها الفنية الشديدة .

● سؤال :

كيف إذن تتناول الطبيعة المركبة لبعض الأعمال الفنية العظيمة ، بخاصة فى مجال الرسم ؟

تيرى إيجلتون :

جرت العادة بين الناس على وصف الأعمال الفنية العظيمة بأنها إما أعمال مركبة عويصة ، أو أعمال تثبت أن البساطة هى جوهر الفن العظيم . لقد اكتشف (فتجنشتاين)[١٨] ــ فيما اكتشف ــ أن بعض الاصطلاحات الشائعة ــ مثل « البساطة » و« التعقيد » ــ ليس لها معان ثابتة ، وإنما يتحدد معناها بالنسبة إلى أنماط الحياة والسلوك العملى بصورة أساسية . إن ما تعده بسيطاً قد أعده أنا مركباً ومعقداً . إن أى حديث عن البساطة والتعقيد بصورة مطلقة يتجاهل وجود أنظمة شفرية محددة ، يستخدمها المشاهد أو القارىء فى فهم العمل الفنى وتفسيره . ولا أظن أننا نستطيع أن نتعرض لمشكلة القيمة بصورة مقنعة إذا تجاهلنا هذه الأنظمة الشفرية ولو مؤقتا .

بيتر فوللر :

إننى على عكسك تماماً ، أنظر إلى القيمة الفنية بخاصة فى مجالى التصوير والنحت بما هى وجود يتحقق من خلال عملية تحويل المادة الأولية للعمل ، سواء كانت الخامات المستخدمة أو التقاليد التصويرية المتعارف عليها . وحين تتحقق القيمة بهذه الصورة المجسدة ، ويتم التعبير عنها ، تبدأ الأنظمة الشفرية وأنماط الحوار فى التعامل معها وتفسيرها . لقد ضربت مثالاً من قبل باستجابة (راسكين) لأعمال (تيرنر) . وكان (راسكين) يؤمن بأن عظمة (تيرنر) تنبع من قدرته على كشف اللثام عن بهاء الله المتمثل فى عالم الطبيعة . ومع أننى لا أتفق مع هذا التفسير فأنا أفهمه ؛ فأنا أيضا أستطيع أن أدرك عظمة (تيرنر) ؛ وقد يكون تفسيرى لسر هذه العظمة مخطئاً هو الآخر . إن اختلاف التفسيرات لا يمكن أن ينال من هذه العظمة على الإطلاق ؛ لأنها محققة فى لوحاته ، ولا يعتمد وجودها على الآراء والمناقشات النقدية التى تدور حولها .

تيرى إيجلتون :

إن ما قلته الآن حول التحقيق الفنى الناجح للمادة يستخدم أنظمة شفرية .

بيتر فوللر :

أجل وأستخدم هذه الأنظمة الشفرية للإشارة إلى خصائص مادية وصفات لأعمال بعينها .

هوامش : الترجمة

(١) The Prelude ـ المقدمة أو الافتتاحية ـ قصيدة طويلة للشاعر الإنجليزى الرومانسى الشهير (وليام ورد سورث) William Wordsworth (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) . والقصيدة تتكون من ١٤ كتاباً وتمثل سيرة ذاتية شعرية للشاعر . وقد نشرت لأول مرة بعد موته فى عام ١٨٥٠ ، وأطلقت عليها زوجته (مارى هاتشينسون) اسم المقدمة ، لأن الشاعر كان ينوى أن يجعلها مقدمة لملحمة أخرى لم يتمها ولكنه نشر جزءا منها فى عام ١٨١٤ بعنوان الرحلة The Excursion .

(٢) توماس لافيل بيدوز Thomas Lovell Beddoes (١٨٠٣ - ١٨٤٩) شاعر إنجليزى رومانسى . ولد فى مقاطعة (سمرست) بإنجلترا ، ودرس فى جامعة أكسفورد ، ثم اتجه إلى ألمانيا لدراسة الطب ، وعاش معظم حياته متنقلاً بين مدنها ومدن سويسرا ، خصوصاً مدينة (زيورخ) ، حتى مات منتحراً فى مدينة (بازل) .
وتعكس قصائده اهتمامه بمعانى الموت والخلود والزمن . ومن أشهر أعماله قصيدة سردية طويلة بعنوان مأساة العروس The Bride's Tragedy (١٨٢٢) تحكى قصة حقيقية عن جريمة قتل ارتكبها طالب فى جامعة أكسفورد ، وقصيدة درامية طويلة بعنوان كتاب فكاهات الموت أو مأساة المهرج (Death's Jest Book ; or , the Fool's Tragedy) ، نشرت بعد موته فى عام ١٨٥٠ .

(٣) الكاتب المشار إليه هنا غير معروف لى للأسف ، ولم أتمكن فى حدود الوقت المتاح من العثور على أية معلومات عنه من المصادر المتاحة لى . ويبدو أن تيرى إيجلتون قد اختار حقاً كاتباً يقع خارج دائرة التراث الأدبى الرسمى تماماً .

(٤) Samuel Johnson (١٧٠٩ - ١٧٨٤) شاعر وناقد وصحفى من أشهر شخصيات القرن الثامن عشر . ولد فى مدينة (ليتشفيلد) بمقاطعة (ستافورد شاير) ؛ وكان والده بائع كتب . درس فى جامعة أكسفورد ، وفتح مدرسة قرب مدينته بعد تخرجه ، ثم ذهب إلى لندن حيث عمل بالصحافة فى مجلة الجنتلمان فى عام ١٧٣٧ . من أهم أعماله قاموس اللغة الإنجليزية الذى ظهر فى عام ١٧٥٥ ، ودراسة عن شكسبير بعنوان ملاحظات منوعة حول تراجيدية ماكبث (Miscellaneous Observations on the Tragedy of Macbeth) (١٧٤٥) وحياة أبرز الشعراء الإنجليز (The Lives of the Most Eminent Poets) التى نشرت فى عام ١٧٧٧ ، وطبعة كاملة لأعمال شكسبير (١٧٦٥) ، وقصة فلسفية طويلة بعنوان راسيلاس (Rasselas) . ويتميز معظم نقد (صامويل جونسون) بنبرة أخلاقية عالية .

(٥) — Walter Benjamen ناقد وكاتب يسارى بريطانى .

(٦) Marcel Proust الروائى الفرنسى المعروف . أشهر أعماله روايته الطويلة البحث عن الزمن الضائع ، التى تأثر فيها بفلسفة هنرى برجسون ، وخصوصا بفكرة الزمن النفسى وتيار الشعور الذى يمثل الشكل الحقيقى للتجربة الإنسانية ، بعيدا عن قيود الزمان والمكان فى الواقع المادى . وقد تأثر به عدد كبير من الكتاب فى الغرب ، أشهرهم الروائية الإنجليزية (فرجينيا وولف) .

(٧) William Morris (١٨٣٤ - ١٨٩٦) . شاعر وفنان إنجليزى من الرواد الأوائل للاشتراكية فى بريطانيا . ولد فى أسرة ميسورة ، ودرس فى جامعة أكسفورد ، وصادق الشاعر والرسام (دانتى جابريل روزيتى) وتأثر من خلاله بفنون العصور الوسطى وأساليبها . وكان نظام العمل فى العصور الوسطى فى مجال الحرف والصناعات اليدوية أكثر ما اجتذبه إليها ، إذ رأى فيه صورة للتنظيم النقابى الجماعى العادل للعمل ، وصورةللتفاعل الحيوى بين الفن والمجتمع . لقد كان موريس يؤمن بأن آفة الحضارة الصناعية الحديثة هى نفى ملكة الإبداع الفنى الخلاق خارج مجال العمل والإنتاج ، على نحو تمخض عنه فقر فى الفن وقبح فى الإنتاج . وفى هذا الصدد يقول فى كتابه الفن والاشتراكية : « إن قضية الفن هى قضيتنا جميعا ـ قضية الناس . وسوف نستعيد الفن يوما ما فتعود إلينا بهجة الحياة ـ سيعود الفن ليصبح جزءا لا يتجزأ من عملنا اليومى » . وفى موضع آخر من الكتاب نفسه يقول : « إن الهدف الحقيقى للفن هو القضاء على لعنة العمل ، وذلك عن طريق تحويله إلى وسيلة ممتعة ، لإرضاء نزعة الإنسان إلى الفعل والحركة » . وقد حاول موريس أن يمارس فى حياته أفكاره عن ضرورة القضاء على الفصل التعسفى بين الفن والحياة ، فانتقل بفنه من مجال الفنون الرفيعة (الرسم والنحت) إلى مجال الفنون التطبيقية ، فمارس تصميم الأثاث والأقمشة وورق الحائط . كذلك حاول تطبيق أفكاره عن إمكانية تحقيق فرصة العمل الجماعى المبدع بعيدا عن القيم التجارية الرخيصة والاستغلال فى مجال الإنتاج الصناعى ، فأنشأ فى عام ١٨٦١ هيئة صناعية لإنتاج أنواع من الأثاث والأقمشة والزجاج الملون وورق الحائط ذات قيمة فنية عالية . وبرغم محاولاته العملية هذه فقد كان موريس لا يؤمن بجدوى الإصلاحات التدريجية ، بل رأى ضرورة قيام ثورة سياسية تخلق مجتمعا اشتراكيا يستطيع الإنسان أن يحيا فيه حياة إنسانية صحيحة ، وتمتزج فيه قيم الإبداع الجمالى بكل أنواع النشاط الإنسانى .
وقد طرح (موريس) تصوره لهذا المجتمع فى كتابه النثرى السردى أخبار من لا مكان (News From No Where) ، الذى صور فيه مدينة مثالية (Utopia) . ومن أهم مؤلفات (وليام موريس) فى مجال علاقة الحضارة والمجتمع بالفن المؤلفات التالية : الفن والإشتراكية (Art and Socialism) ، كيف أصبحت اشتراكيا (How I Became A Socalist) ، أهداف الفن (The Aimes of Art) ، كيف نحيا الآن وكيف يمكن أن نحيا (How We Live and How We Might Live) ، العمل النافع والكدح غير المجدى (Useful Work and Useless Toil) المصنع كما يجب أن يكون (A Factory as It Might Be) ، انظر :
The Collected Works of William Morris, 24 vols . , London , 1910 — 1915 .
وانظر أيضا : J .W . Mackail ,The Life of William Morris , 2 vols . , London 1899 .

(٨) John Ruskin (١٨١٩ - ١٩٠٠) كاتب وناقد إنجليزى ، أسهم بدور فعال فى حركة إحياء الفن القوطى فى العصر الفيكتورى وهاجم النظرية الليبرالية فى الفن . ولد فى أسرة ثرية ، ودرس فى جامعة أكسفورد ، وزار سويسرا وإيطاليا عدة مرات . كان أول أعماله النقدية عمل كبير فى خمسة أجزاء يسمى Modern Painters (1843 — 1860) خصص أول مجلد للدفاع عن الرسام (J.M.W. Turner) . من مؤلفاته أيضا : سبعة مصابيح منيرة فى عالم العمارة Seven Lamps of Architecture 1849 ، أحجار البندقية The Stones of Venice (3 vols . 1851 — 1853) وفى هذا الكتاب دافع عن الفن القوطى بوصفه فنا يجمع بين الصدق والقوة الأخلاقية .
وبرغم نظرته المحافظه فى السياسة فقد اتجه تفكيره فى آخر حياته إلى الطبقة العاملة وكيفية تحسين أحوالها . وكتب فى هذا الصدد عددا من المقالات التى تم جمعها فيما بعد فى الكتب التالية : متعة لا تنضب A Joy For Ever (1880) .

حتى الى النهاية Unto This Last (1862) .

تقلبات الزمن Time and Tide (1867) .

انظر الأعمال الكاملة لجون راسكين The Collected Works of John Ruskin , 39 vols . , ed . by E.T. Cook and Alexander Wedderburn , London , 1903 — 1912 .
وتجد ملخصا وافيا لنظريته الجمالية أعدته (جون إيفانز) (Joan, Evans) تحت عنوان مصباح الجمال The Lamp of Beauty , London , 1958 .

(٩) Mark Rothko (١٩٠٣ - ١٩٧٠) فنان روسى المولد ، أمريكى النشأة والجنسية ؛ لعب دورا كبيرا فى إضافة بعد تأملى فلسفى إلى المدرسة التعبيرية التجريدية فى الرسم بعد الحرب العالمية الثانية ، واستغنى بالألوان عن كل وسائل التعبير الأخرى فى الرسم . من أشهر مجموعات لوحاته الأولى مجموعة الأنفاق (Subway) التى تصور بأسلوب واقعى قبح الحضارة الحديثة ووحدة الإنسان فيها . ومن أشهر المجموعات الأخيرة اللوحات الضخمة (٣ × ٥ متر) التى صممها لكنيسة صغيرة فى مدينة (هيوستون) بتكساس ، والتى تتسم بروح صوفية جادة ، وكذلك مجموعة اللوحات التى أسماها « أسود على رمادى » (Black on Grey) والتى رسمها فى عام ١٩٧٠ .

(١٠) Raymond Williams ناقد أدبي ومسرحي ، وكاتب روائي ولد في مقاطعة ويلز ببريطانيا في عام ١٩٢١ في أسرة عاملة ؛ فقد كان والده عامل إشارات بالسكك الحديدية . تفوق في دراسته بمدرسة القرية ، فتمكن من إكمال تعليمه والحصول على منحة للدراسة بجامعة كمبريدج ، التي شغل بها منصب أستاذ الدراما منذ عام ١٩٧٤ وحتى تقاعده عام ١٩٨٣ . من أهم أعماله النقدية وأشهرها : الثقافة والمجتمع (١٩٥٨) Culture and Society .

الثورة الطويلة (١٩٦١) The Long Revolution .

الدراما من إبسن إلى بريخت (١٩٦٨) Drama from Ibsen to Brecht .

الدراما والعرض المسرحي (١٩٦٨) Drama in Performance .

التراجيدية الحديثة (١٩٧٩) Modern Tragedy .

وإلى جانب أعماله النقدية كتب وليامز أربع روايات . هي ثلاثية تدور أحداثها في ويلز ، وتضم :

أرض الحدود ١٩٦٠ Border Country.

الجيل الثاني ١٩٦٤ Second Generation.

الصراع حول موناد ١٩٧٩ The Fight for Monad.

ثم رواية المتطوعون في عام ١٩٧٩ . ومن أحدث مؤلفاته :

من مشكلات المادية والثقافة Problems in Materialism and Culture ١٩٨٠ .

الثقافة ١٩٨١ Culture

الطريق إلى عام ٢٠٠٠ . Towards 2000

(١١) David Hume (١٧١١ - ١٧٧٦) فيلسوف بريطاني من المدرسة التجريبية ؛ آمن بأن الفلسفة هي علم دراسة الطبيعة البشرية عن طريق التجربة والاستقراء . ولد في مدينة بريستول في اسكتلنده ، ثم رحل إلى فرنسا في عام ١٧٣٤ ، حيث كتب أول أعماله الفلسفية بعنوان : مقال عن الطبيعة الإنسانية (A Treatise of Human Nature) وقد وصفها فيما بعد بالطفولة والسذاجة . حاول بعد عودته الحصول على منصب أستاذ فلسفة الأخلاق في جامعة إدنبره ، ولكنه أخفق ، فبدأ مرحلة تجوال في أوروبا كتب في أثنائها أهم أعماله الفلسفية ، وهي :

بحث في طبيعة الفهم الإنساني (١٧٤٨) An Inquiry Concerning Human Understanding .

وبحث في طبيعة المبادىء الأخلاقية (١٧٥١)

An Inquiry Concerning the Principles of Morals .

ومن أشهر مؤلفاته أيضا تاريخ إنجلترا (١٧٥٤ - ١٧٦٢)

The History of England .

(١٢) Joseph Mallord William Turner - رسام إنجليزي من المدرسة الرومانسية . يعدّه النقاد أعظم من رسم الطبيعة في القرن التاسع عشر . وكان أسلوبه في استخدام الألوان والضوء جديداً تماما . ولد تيرنر في أسرة فقيرة ، وكان أبوه حلاقا . التحق بمدرسة تابعة للأكاديمية الملكية للفنون عندما كان في الثانية عشرة من عمره ، وأقام معرضه الأول في عام ١٧٩٠ ، ثم أصبح عضوا في الأكاديمية الملكية في عام ١٧٩٩ .

(١٣) Roger Eliot Fry (١٨٦٦ - ١٩٣٤) رسام بريطاني ، اشتهر أساسا بنقده للفنون التشكيلية . تتميز أعماله التي عرضها لأول مرة في عام ١٩٢٠ بحس تشكيلي عميق . وكان (فراي) على دراية واسعة بأحدث التيارات الفكرية والفنية في عهده ، فتأثر بفلسفة (ا . ن . وايتدهيد) ، و(هنري برجسون) ، وبمدرسة ما بعد التعبيرية في الرسم في فرنسا . وكان عضوا دائما في جماعة (بلومز بيري) الأدبية الشهيرة ، التي ترأستها الروائية (فرجينيا وولف) مع شقيقتها الرسامة (فانيسا بل) وزوجها الرسام والناقد (كلايف بل) ، وكانت تضم أشهر المثقفين والفنانين آنذاك ، مثل الروائي (ج . م . فورستر) ، والفيلسوف (ا . ن . وايتدهيد) والفيلسوف (ج . ى . مور) ، والشاعر الشهير (تينيسون) ، والشاعر (إدوارد فيتزجيرالد) وغيرهم . وكانت الجمعية تجتمع في منزل (فانيسا وكلايف بل) في ضاحية (بلومز بيرى) قرب المتحف البريطاني في لندن ؛ ومن هنا جاء اسمها . واستمرت الجمعية في نشاطها من ١٩٠٧ إلى عام ١٩٣٠ . ومما لا شك فيه أن (روجر فراى) قد تأثر في كثير من آرائه بهذا الجو الثقافي الحافل . ومن أهم أعمال هذا الناقد الفنان كتابه عن سيزان (١٩٢٧) ، الذي دافع فيه عن هذا الفنان الذي هاجمه النقاد التقليديون ، وكذلك كتاب بعنوان الرؤية والتصميم (Vision and Design 1920)

- وتحولات (Transformations 1926)

وفي عام ١٩٣٣ عين (فراى) أستاذا للفنون الجميلة في جامعة كمبريدج .

(١٤) Clive Bell رسام وناقد إنجليزي وعضو مؤسس في جماعة (بلومز بيرى الأدبية) (The Bloomsbury Group)

انظر الهامش السابق .

(١٥) Jan Vermeer (١٦٣٢ - ١٦٧٥) رسام هولندي ، تخصص في رسم المناظر الداخلية ؛ ويعد من أعظم رسامي القرن السابع عشر . تتميز أعماله بروعة التصميم ، ونقاء الألوان ، والقدرة على تصوير انعكاس ضوء النهار بدرجات مختلفة على الأشياء العادية كافة تصويرا دقيقا وموضوعيا .

(١٦) Sistine Chapel - الكنيسة البابوية في الفاتيكان . بنيت في عهد البابا سيكستاس الرابع (Pope Sixtus iv) في المدة من ١٨٤٣ إلى ١٥٨١ . تشتهر الكنيسة بلوحاتها الحائطية التي تضم أعمالا لرسامي عصر النهضة العظام ، (روفائيل) و(بوتيتشيلي) و(مايكل أنجلو) الذي غطى سقف الكنيسة بلوحات دينية تصور خلق العالم (١٥٠٨ - ١٥١٢) ، ثم رسم على حائط الكنيسة الغربي لوحته الشهيرة الحساب الأخير (١٥٣٣ - ١٥٤١) .

(١٧) كلمات الأغنية الشعبية الشائعة بين الأطفال التي يشير إليها (إيجلتون) هنا هي :

Ba .. Ba .. Black sheep
Have you any wool ?
Yes sir , yes sir ,
Three bags full
One for my master , and one for my dame ,
And one for the little boy
Who lives down the lane .

وتقول بالعربية :

ماء .. ماء .. أيها الخروف الأسود
هل عندك صوف ؟
أجل ياسيدى .. أجل .. ثلاثة زكائب ممتلئة .
واحدة لسيدى ، والأخرى لسيدتى
والثالثة للولد الصغير الذي يسكن في نهاية الحارة .

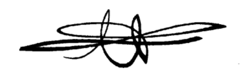
وربما رأى (إيجلتون) في هذه الأغنية تعبيرا عن نوع من أنواع توزيع الثروة والإنتاج ، وعن النظام الطبقي في العصر الذي ظهرت فيه الأغنية ، لا سيا أن تعبير (black sheep) بالإنجليزية يحمل معنى « المنبوذ » - والمنبوذ في هذه الأغنية هو العامل المنتج صاحب الصوف .

(١٨) Ludwig Josef Johann Wittgenstein (١٨٨٩ - ١٩٥١) فيلسوف

نمساوى الأصل والمولد ؛ عاش معظم حياته فى إنجلترا ، وأثر تأثيرا عميقا فى الفلسفة الإنجليزية والأوربية الحديثة ، إذ حول الفلسفة بصورة تامة من البحث فى الأمور الميتافيزيقية إلى البحث فى اللغة والمعنى . ويمكن تلخيص فلسفته فى مقولة أساسية هى أن معظم المشكلات الفلسفية التى شغلت الناس على مر العصور ترجع إلى الخلط اللغوى وسوء التعبير ـ أى أنها مشكلات لغوية . وأهم أعمال (فتجنشتاين) كتابه عن فلسفة المنطق .

(Tractatus Logico- Philosophicus)عام ١٩٢١ ، وكتاب أبحاث فلسفية

(Philosophical Investigations) عام ١٩٣٣ .



القيمة المعرفية للأدب

ترجمة وتقديم
سعيد توفيق

مقدمة المترجم

هذه ترجمة للفصل الأول من كتاب واين شوماخر عن « الأدب واللاعقلاني »* ؛ وهو الفصل المعنون باسم « القيمة المعرفية للأدب » The Cognitive Value of Literature . وهذا الفصل يعد معالجة قائمة بذاتها لمشكلة على جانب من الأهمية داخل نطاق النقد الأدبى ، وهى المشكلة التى تتعلق بطبيعة « القيمة الجمالية » Aesthetic Value فى الأدب : هل مضمون هذه القيمة أو محتواها معرفى ، أو وجدانى . وهذا السؤال يمكن أن يُثار على مستوى أوسع من حدوده داخل النقد الأدبى ، حينما يتم تأصيله وتعميمه ليمتد داخل حدود نظريات الإستطيقا الفلسفية (فلسفة الجمال) الأكثر اتساعا . وفى هذه الحالة يمكن صياغة السؤال على النحو التالى : هل الخبرة الجمالية ـ سواء كانت خبرة مبدع أو متذوق ـ تعد خبرة بقيم معرفية أم خبرة بقيم وجدانية ؟

وقد يوحى عنوان هذه الدراسة بأن المؤلف يريد أن يؤكد الطابع المعرفى للخبرة بالعمل الأدبى ، ولكن الحقيقة عكس ذلك ؛ فما يريد أن يؤكده المؤلف هو أن الخبرة الجمالية بالعمل الفنى ـ بما فى ذلك الخبرة بالعمل الفنى الأدبى ـ هى خبرة تحدث تحت مستوى الوعى العقلانى ، أى تحت مستوى الفكر والمعرفة ؛ فهى خبرة تحدث على مستوى الشعور والانفعال . إنها خبرة وعى يحس ويشعر ، لا وعى يتعقل موضوعه . ولا شك أن هذه الرؤية تقف موقفا مضاداً للاتجاهات أو النظريات الجمالية التى ترى الخبرة الجمالية بوصفها معرفة توصل مضمونا فكريا ، وأنها بذلك لا تختلف عن المعرفة الفلسفية إلا من حيث شكلها ؛ ففى مقابل هذه النظريات تؤكد هذه الرؤية أولية الشعور على المعرفة فى الخبرة الجمالية ، ومن ثم على أولية الحس على العقل ، والبدن على الذهن .

والمؤلف يطرح هذه الرؤية من خلال استعراض حشد من تقريرات الفنانين والأدباء أنفسهم عن العملية الإبداعية ، ومن خلال مناقشة كثير من النظريات المتعلقة بهذه الرؤية بشكل أو بآخر .

وليس معنى ذلك أن هذه الدراسة تريد أن تسلب الفن أو الأدب كل قيمة معرفية ، فهى تسلم بأن هناك بعداً معرفياً فى الخبرة الجمالية ، ولكن المعرفة هنا لا ينبغى أن تفهم بمعناها المألوف ، أى بمعنى توصيل أفكار أو تصورات ، بل بالمعنى الذى نفهم به المعرفة بوصفها ضرباً من التنظيم أو الصياغة لمعطيات الشعور فى صورة كلية . فالمعرفة فى هذه الحالة تكون معرفة بالشعور نفسه ، ويكون الجانب الوجدانى للعالم هو موضوع هذه المعرفة . وهكذا يتحول الشعور من خلال المعرفة الجمالية (بمعنى المهارة والصياغة الفنية) إلى « قيمة جمالية » يمكن أن تشارك فى تأملها كثرة من المشاهدين . وعلى هذا النحو يمكن الإبقاء على أولية الشعور فى الخبرة الجمالية دون إلغاء لدور المعرفة فيها مادامت المعرفة الجمالية ليس لها مضمون أو محتوى آخر توصله سوى الشعور نفسه .

وليست هذه الرؤية ـ كما يصرح المؤلف نفسه ـ جديدة تماما على النظرية الجمالية ، ومع ذلك فإن بعضا من أهميتها يكمن فى أن المؤلف يحاول تأصيل هذه الرؤية داخل كثير من النظريات التى قد تبدو متعارضة ظاهريا .

---

* Wayne Shumaker, Literature and the Irrational, A Study in Anthropological Backgrounds, Princeton Hall Inc., 1960.

من كان شغوفا بالأدب ، لابد أن يذكر لحظات كان فيها مستغرقا تماما فى كتاب ما ، وكان كل شىء سوى العمل الأدبى ذاته ينزلق إلى هامش الوعى . وفى مثل هذه اللحظات تتلاشى جدران الحجرة أو تتوارى عن النظر ، والكرسى الذى يجلس عليه القارىء يكاد يكون غير محسوس بملمسه ، وصفحات الكتاب ذاته لا يشعر القارىء بوجودها الموضوعى ، اللهم إلا عندما تشكل عوائق تعترض مسار الاتصال السلس للخبرة ، كما يحدث - على سبيل المثال - عندما تكون هناك كلمة ما مستعصية على القراءة ، أو عندما يحدث - صدفة - أن يطوى القارىء صفحتين معا . وفى هذه الحالة ، فإن بؤرة الوعى التى يكون فيها الخيال الأدبى نشطا تصبح مضيئة بتألق ، فى حين أن خلفية الواقع العملى تكون خافتة ، حتى إنها يكاد لا يكون لها واقعية سيكولوجية . وإلى حدما ، فإن عالم القارىء يتم اختزاله منظوريا بشكل جذرى ؛ لأن الخبرة المباشرة لا يكون لها من التاريخ إلا بقدر ما يكون متضمنا فى عالم العمل الأدبى . ومع ذلك ، فإن الشعور فى مجمله يكون ممتلئا ، ومفعما بالحيوية والخصوبة والعمق النفسى . « والوعى ذو الوحدة الباطنية » ، الذى يتباكى عليه النقاد المحدثون من حيث إنه بعيد المنال ، يصبح متحققا هنا ؛ وهو يواصل مساره دون انقطاع إلا عندما يقتحمه ويتطفل عليه شىء صادر من الخلفية ، أو من خلال إدراك لتصدعات مدمرة فى بؤرة الوعى ، أو عند الإعياء .

والقدر الذى به يتكرر حدوث مثل هذا الاستغراق absorption فى صورة مركزة ، لا يمكن معرفته إلا حدسا ؛ فبعض القراء ربما لا يكونون قادرين عليه . وآخرون سوف يتذكرون خبرتهم بهذا الاستغراق الشعورى حينما كانوا أطفالاً ، ولكنهم سوف يتباهون بأنهم قد اكتسبوا من النضج ما يجعلهم قادرين على أن يضعوا الفن على مسافة انفعالية باردة . وفى حين أن علماء الجمال يسلمون بأن هذا الاستغراق التام يكون ممكناً ، فإنهم قد يأسفون له من حيث إنه غير ملائم من الناحية النقدية .

ولو استطلعنا موقف الأطفال من هذا الشعور ، فلا شك أن بعضهم لن يكون مؤمنا بأن الكتب كانت على الدوام مثيرة للاهتمام ، فى حين أن آخرين سوف يصدقون على ذلك قائلين : نعم ، إنها لكذلك . ومع ذلك ، فإن كل فرد - باستثناء أولئك الذين يتصفون بالبلادة وفتور الانفعال حتى إنهم يعيشون بلا حيوية - يعتقد أن هناك استغراقا نفسياً من نوع ما ، حتى وإن كان هذا الاعتقاد لا يرجع إلا إلى أن ذكرياته عن هذا الشعور قد حُفظت ولم يطوها النسيان عبر سنوات ممتدة من الإحساس الخامل . وربما يكون الطفل قد عرف ظاهرة الاستغراق فى أثناء حملقته - وقد استولت عليه حالة من الرعب - فى ترقرق مياه حوض للسباحة من فوق منصة قفز على ارتفاع عشرين قدما . والعاشق ربما يكون قد عرف الاستغراق فى أثناء تودده وملاطفته لمحبوبته ؛ وربما عرفه الصياد فى أثناء تلاعبه « بسنارته » ؛ وربما شعر به رجل السياسة فى أثناء مناورته الحماسية ضد ترجيح كفة الطرف الآخر فى اجتماع ما . وأيا ما كانت الظروف الخارجية ، فإن الطابع النفسى المميز لهذه الخبرة هو تركيز للانتباه بحيث يكون مستغرقا فى شىء ما خارج الذات . وبقدر ما تظل الذات الواعية ماثلة هنا ، فإنها تبقى بما هى عملية حدوث process وليس بوصفها حالة ساكنة Static . فالحدود الفاصلة بين الذاتية والموقف تتلاشى ؛ وكل ما يكون فى الخلفية - مما ليس له صلة بالموضوع الذى يستحوذ علينا - لا يصبح له وجود بالنسبة للوعى* .

نبرات الشعور . Feeling Tones

وكون الأدب قادرا على إنتاج مثل هذه الظواهر الشعورية ، هو أمر يُعد مهما على نحو حاسم ؛ ويجب أن تأخذه فى الحسبان كل استطيقا جادة - هذا بصرف النظر عما إذا كانت أقصى درجات تكثف الاستغراق ظاهرة ينبغى استحسانها أو استهجانها . وما يستحق انتباها خاصا - فى مثل هذه الحالات التى تحدث فى الذات - هو دور المشاعر وليس الأفكار ؛ فالإدراكات الحسية التى تنشأ هنا ، تبدو كما لو كانت مزودة بشحنات وجدانية ، وتميل إلى أن تتأسس وفقا لعلاقات الشعور . ومن الواضح أن ما يحدث بشكل ملحوظ فى التأمل الذى يستحثه موضوع خارجى ، يحدث أيضا - إلى حد ما - فى كل مسارات التعامل الجمالى ، ويكون مسئولاً عن إحدى خواصها المميزة . فكما أن الصياد - فى أثناء تلاعبه بسنارته - يقوم بتعديلات ليست مسبوقة أو مصحوبة بلمسات التفكير الاستدلالى ، كذلك فإن القارىء فى فعل الإدراك الجمالى يمكن أن يتتبع تطور موقف أدبى ما دون أن يتعقل حالات التوتر المادية والصورية . والقول بأن الخبرة الأدبية تكون ملونة بنبرات شعورية ، هو فى الحقيقة قضية لا خلاف عليها ، والقول بأن هذه النبرات تؤدى إلى تحوير الإدراكات الحسية والعمليات العقلية ، إنما هو أمر يمكن التسليم به .

العنصر المعرفى The Cognitive Element

وليست هناك أهمية فى الاعتراض على كل هذا بالقول بأنه كان هناك لعشرات السنين ميل فى النظرية الجمالية - أغلب الظن أنه كان ميلا تمليه الرغبة فى تزكية الفن فى نظام اجتماعى يجد فى العلم منفعة لا تدانى - ميل للتقليل من شأن العنصر الوجدانى فى الخبرة الجمالية لمصلحة العنصر المعرفى . والقول بأن العنصر المعرفى يكون حاضرا أيضا فى الخبرة ، هو قول يمكن التسليم به عن طيب خاطر ؛ فالعقل - كما لاحظ كانط - تكون له فاعلية فى كل نواحى اتصالاته بالعالم الخارجى ، ولا يسجل أبدا بطريقة سلبية المؤثرات التى تصطدم بالأطراف العصبية . فالعقل - بخلاف ذلك - يحول المؤثرات إلى انطباعات تدخل فى مركبات تمثل صورا كلية Gestalten ، يتم

* هذا التفسير الذى يقدمه المؤلف لخبرة الاستغراق ، هو فى حقيقة الأمر تفسير مبسط لنظرية واسعة فى علم الجمال المعاصر هى نظرية « الاندماج الشعورى » The Theory of Einfühlung التى يعد تيودور ليبس (١٨٥١ - ١٩٤١) Theodor Lipps رائدا لها . والمصطلح الألمانى Einfühlung يترجم عادة إلى اللغة الإنجليزية بكلمة empathy ؛ وهو لا يعنى المشاركة الوجدانية ، أو التأثر بالموضوع من الخارج أو بشكل سلبى ، بل يعنى الاستغراق أو الاندماج التام فى الموضوع لذاته complete absorption in an object for its own sake . ونتيجة لاستغراق الذات فى الموضوع المتأمل تحدث فى الذات استجابات شعورية وإحساسات لمسية عضلية أو حركية ، كما يحدث - على سبيل المثال - فى استجابة البدن للإيقاعات فى أثناء الرقص ، أو فى المشاعر التى تولدها فينا الموسيقى ، أو فى الإحساس بثقل السقف وضغطه على العمود ، ومقاومة العمود له ، فى حالة تأمل البناء المعمارى . ولذلك فإن التأمل الجمالى فى هذه الحالة يكون تأملا إيجابيا ديناميا ، وليس « تأملا سلبيا من الخارج » Zufühlung (المترجم) .

تسجيلها فى النهاية على أنها ضرب من المعرفة . ومن الواضح أن مجمل هذه العملية يشبه ـ إلى حد كبير ـ الإبداع الجمالى بوجه عام ، ويزداد هذا الشبه فى حالة الإبداع اللفظى والتخيلى الذى يثمر الأدب . ولقد تابع Ernst Cassirer رؤية كانط الأساسية ، فى كتابه عن « فلسفة الصور الرمزية » Philosophie der Symbolischen Formen ، الذى كان له تأثير كبير على فلسفة الجمال . ولقد أسهم رجال آخرون كذلك من الفلاسفة وعلماء اللغة والنقاد فى الإقرار بأن كل فكر ـ مهما يكن علميا على نحو دقيق ـ يُعد ـ عند التحليل النهائى ـ أسطوريا* . فبقدر ما ننجح فى خلق عالم من الانطباعات الحسية التى نحصلها من المحيط الخارجى ، لا يختلف ما نفعله عما يفعله الشاعر عندما يبدع قصيدة[1] ، بأن يلائم فى وحدة واحدة بين صور حسية ومقابلاتها التى تمدنا بها لغة رمزية ما ، على ذلك النحو الذى من خلاله يتم خلق كل موحَّد . وإذا كنا لا نقبل تلك الرؤية التى عفى عليها الزمن ، والتى تنظر إلى الشاعر ـ أو أى فنان آخر ـ على أنه يحاول فحسب أن يضفى تعبيرا منمقا على فكرة ما أو شعور سبق العملية التأليفية واستمر بعد إنشائها بلا تغير ، فإن ذلك يعنى أنه من المستحيل أن ننكر أن الفن ـ وخاصة الفن الذى تكون أداته الكلمات ـ له قيمة معرفية .

ولكن هذا فى الوقت نفسه لا يعنى على الإطلاق إقرار القول بأن الشعر ـ أو أى فن آخر ـ تقوم دلالته كليا ، أو حتى بشكل أساسى ، على كونه معرفة . وجهود نقاد الأدب التى تحاول التدليل على أننا فى المستقبل يجب أن ننظر إلى الشعر بوصفه بديلا عن الدين أو الفلسفة أو الأخلاق أو العلم ، إنما تنطوى على دعاوى لم تكتسب إلا قليلاً من المؤيدين . ومحاولات بيان أن أعمالا معينة تنطوى على طبقات من المعنى بعضها مبسوط فوق بعضها ، كانت أكثر توفيقا ، ولكن الأسلوب الفنى هنا أسلم نفسه بسهولة إلى نوع من المحاكاة الهزلية ، كما هو الحال فى كتابات وليم إمبسون William Empson ، وكان يؤدى غالبا إلى تبدد الإحساس بالكل التأثيرى الذى يميل إلى تخلل القراءة المستغرقة ؛ ذلك الطابع الكلى الذى جعل جون ديوى John Dewey ـ الذى كان هو نفسه أحد أنصار المعرفة الجمالية ـ يرى أخص خصائص الخبرة الجمالية فى طابعها الاستهلاكى** . وعلى أية حال ، فإن الأدب ليس معرفياً فحسب ؛ وتبعاً لهذا فإن فلسفة الجمال السديدة يجب أن تضع فى حسبانها العناصر الأخرى التى تدخل فى عملية الخبرة فى مجملها .

الاستقلالية « الافتراضية » للعمل الفنى :

والواقع أننا يمكن أن نجد إشارة إلى أن المعانى الجمالية لها دور محدد وخاص للغاية فى مبدأ آخر يُعد شائعا فى أيامنا هذه ، وإن كان قد شارك ـ بطريقة غير متسقة مع ذاته ـ فى تأكيد المعرفة الجمالية . فمرارا وتكرارا كان هناك إصرار ـ فى السنوات الأخيرة ـ على أن الأعمال الأدبية لها استقلال ذاتى (autonomy (selbständig ، وأنها لا تأخذ على عاتقها أية مسئولية تجاه ما يجاوز العالم الجمالى . ولقد اعترضت فيرجينيا وولف Virginia Woolf ـ فى دراسة مشهورة لها ـ على روايات ويلز H. G. Wells ، جولزورذى John Galsworthy وأرنولد بنيت Arnold Bennett ؛ لأن رواياتهم ـ على حد قولها ـ « تسلم المرء إلى شعور دخيل بالحاجة وعدم الإشباع » ، وتجعل المرء يشعر بأنه من الضرورى « أن يفعل شيئا ما ؛ أن يتصل بمجتمع ما ، أو أن يحرر شيكا » . ولذلك فهى تعتقد أن الأمر مختلف بالنسبة لروايات أخرى من قبيل رواية "Tristram Shandy" * أو رواية Pride and Prejudice ، حيث إن الرواية هنا تكون « مكتفية بذاتها » ، « وتترك المرء بدون أية رغبة فى أن يفعل شيئا ما سوى أن يقرأ الكتاب مرة أخرى ، وأن يفهمه على نحو أفضل »[2] . وهذه الوجهة من النظر مألوفة ، والتجربة الواقعية تعضدها ؛ فبمجرد أن يصحو المرء من عالم العمل الفنى الذى كان مستغرقا فيه ـ والذى تسميه سوزان لانجر العالم « الافتراضى » لعمل فنى جيد ـ فإن التعليق المناسب الذى يصدره المرء فى تلك اللحظات القليلة من حالة السحر التى لازالت مستولية عليه ، هو : « هذا أمر حسن » ! فالمعرفة الجمالية ـ أيا كانت قيمها الأخرى ـ يكون لها أهمية ضئيلة بوصفها حكمة عملية . إن عالم التأمل الجمالى المنغلق على ذاته يكون غالبا منقطع الصلة تماما بعالم الحياة اليومية ، حتى إن الانتقال من أحدهما إلى الآخر يتطلب عمليات تكيف نفسى أخرى readjustments . والنظريات الفنية التى تقول بمبدأ « الصدق بالنسبة للواقع الخارجى ، The truth- to" Theories of Art لم يعد لها أنصار يجيدون الدفاع عنها ، على الأقل فى أبسط صياغاتها . وإذا كان هناك برهان مقنع يمكن به تعضيد نفعية المعرفة الجمالية ، فإنه لا يمكن أن يقوم على افتراض أن ما يكون صادقا فى عمل فنى معين وبالقياس إليه ، يكون أيضا صادقا فى خارجه .

المسافة الجمالية Aesthetic Distance

ومن المفاهيم المرتبطة بموضوعنا ، التى تبدو أيضا مهمة بالنسبة لعلماء الجمال المعاصرين ـ مفهوم المسافة الجمالية ** والتأكيد فيها

* لقد رأى إرنست كاسيرر (١٨٤ - ١٩٤٥) أن أهم ما يميز الإنسان هو قدرته على خلق الرموز ؛ فالإنسان يتميز عن الحيوان بقدرته على الاستجابة غير المباشرة للأشياء والمؤثرات المحيطة به ؛ فهو يحيل انطباعاته الحسية وانفعالاته ومخاوفه وآماله ومعتقداته إلى تعبيرات رمزية . وليست حضارة الإنسان سوى شبكة معقدة من الأشكال أو الصور الرمزية التى ابتدعها ويبتدعها الإنسان على مر العصور ، يستوى فى ذلك اللغة والفن والعلم والدين مع الأسطورة ، فهذه المظاهر الحضارية هى أشكال تعبيرية رمزية ، تشبه التعبير الأسطورى فى الحضارات المبكرة ، من حيث طابعه الرمزى . وقد كان لهذا الاتجاه الرمزى تأثير واضح فى الفكر الجمالى المعاصر ، وخاصة عند سوزان لانجر (المترجم) .

** المقصود بالطابع الاستهلاكى للخبرة الجمالية عند ديوى هو أن ماهية الخبرة الجمالية ليست تكمن فى كونها عملية معرفية لموضوعات خارجية ، أو كونها ضربا من الحدس ، وإنما تكمن فى كونها ضربا من الإشباع النفسى الذى يحاول الإنسان تحقيقه من خلال توافقه مع الموضوعات الخارجية التى يتعامل معها أو يستهلكها . ومن هذه الناحية فإن الخبرة الجمالية لا تختلف عن سائر خبرات الحياة ؛ ولكن لأنها تنطوى على ضرب من الوحدة والتكامل مصدرهما العمل الفنى ، فإنها تحقق إشباعا ومتعة جمالية مكثفة تميزها عن سائر الخبرات .

(المترجم)

* رواية تريسترام شاندى كتبها لورنس ستيرن فيما بين عامى ١٧٥٩ ، ١٧٦٧ ، وتقع فى تسع مجلدات ؛ وهى تتخلى عن مفهوم الحبكة والحكاية ، وتسير وفقا لتوارد خواطر مؤلفها وخيالاته (المترجم) .

** من رواد هذه النظرية فى علم الجمال إدوارد بلا E. Bullough الذى قال بضرورة توافر « مسافة نفسية » "Psychical Distantce" بين المتذوق والعمل الفنى ؛ بمعنى أن ينظر المتذوق إلى العمل بمنأى عن أغراضه العملية ومشاعره الخاصة المرتبطة بواقعه ؛ وهكذا يستطيع أن يستشعر الحالة الوجدانية للعمل الفنى دون أن يخلط بينها وبين حالته الوجدانية الخاصة التى يكون عليها . فإذا استشعر ـ

ينصرف إلى الوعى ؛ أى أنه تأكيد لمسلك جمالى « صحيح » فى كل مراحله ؛ فينبغى أن يكون العمل الفنى « هناك » ، ويكون المشاهد « هنا » . وهكذا يتاح للمرء أن يشاهد المسرحية بوصفها شيئاً « يُعرض على خشبة المسرح » ، وأن يرى اللوحة بما هى « داخل إطار » ، وأن يقرأ الرواية بوصفها « خيالاً » ، وأن ينظر إلى الأعمال الفنية كلها بوصفها « فنا » وليست « واقعا » . وبطريقة غير متسقة ، نجد أن الوعى هنا ــ حتى فى أقصى درجات تكثفه ــ لا يمكن مقارنته بالوعى الذى يكون فى حالة الاستغراق الجمالى* . وكثيرا ما أظهر لنا الكتاب من خلال أعمالهم الإبداعية أن الخيال الجمالى لا ينبغى أبدا أن يصبح وهما . وتعد رواية دون كيشوت Don Quixote هى الصورة الكلاسيكية التى جسدت هذه « التيمة » ؛ ولكن هناك معالجات كثيرة أخرى . ففى رواية « نهاية شجرة التوت » Huck-leberry Finn بدا لنا بطل الرواية « توم سوير » Tom Sawyer مستغرقا انفعاليا فى ممارسة النهب دون أن تكون لديه رغبة حقيقية فى قطع رأس أى عضو من الجماعة أو حرقه أو نثر رماد جسده حين يفشى أسرارها . وعندما يصبح تهديد الخيانة أمرا واقعا ، فإن السخط يهدأ بخمسة مليمات . أما هاك Huck ـ الواقعى اللاخيالى ـ فهو وحده الذى يكون قادرا على التمييز بين ما هو واقع وما هو خيال ؛ ولذلك فإنه يصاب بالإحباط عندما تنقلب جماعة من الأسبان مع مائتين من الأفيال وستمائة جمل إلى مجرد فتيات صغيرات يقمن بنزهة فى يوم من أيام عطلة الدراسة الأسبوعية . أما « توم » الذى اخترع هذه القصة الخيالية وعايشها حتى النهاية ، فلم يكن أبدا مخدوعا فى أية لحظة . وربما أمكن القول بأن ما يجعل القراء الذين يتعايشون انفعاليا مع الفن قادرين حقا على هذا التعايش ، إنما هو ــ على وجه التحديد ـ اعتقادهم عن يقين فى واقعية ما يحدث** . وعلى أية حال فليس هناك خطر يذكر بالنسبة للقراء غير المضطربين ذهنيا حينما يعمدون إلى المشاركة الوجدانية . وبالنسبة للعقل غير المشبع بحرارة الانفعال ، فإن القوانين التى تنظم العالم الخيالى الأدبى يجب أن تبقى منطوية بوصفها قوانين للشعور وليس للعقل . وإذا كانت المشاركة الوجدانية تتطلب تحطيم المسافة الجمالية ، فإن مشكلة حقيقية سوف تنشأ هنا . ولكن لحسن الحظ أن هذا لا يحدث ؛ فالمرء يمكن أن يشعر بطريقة فيها حساسية من مسافة ما ، تماماً مثلما أن المرء يمكن أن يدرك حسياً وأن يفكر من مسافة ما . فمبدأ المسافة الجمالية ينبغى أن يستدعى فقط عندما يحدث خلط بين الأدب والحياة ، وليس عندما يكون القراء متأثرين شعوريا باتصالهم بالأعمال الأدبية .

= الحزن مثلا فإنه يستشعره بوصفه سمة للمشهد الجمالى فى اللوحة ، وليس بوصفه حزنه الخاص . وهذه المسافة الجمالية هى ما يسميه سارتر « المسافة اللاواقعية أو الخيالية » للعمل الفنى .

(المترجم)

* المقصود هنا هو أنه برغم تأكيد نظرية المسافة الجمالية عنصر الوعى الذى يبتعد عن العالم الواقعى ، فإن هذا الوعى نفسه يكون على مسافة ما من العمل الفنى أيضا ، ومن ثم لا يكون مستغرقا فيه .

(المترجم)

** المقصود هنا : اندماجهم فى العالم الخيالى للعمل الفنى كما لو كان عالما واقعيا معيشاً .

(المترجم)

دور التأثرات الوجدانية فى الإبداع :

إن القول بأن القراءة تتطلب معايشة عقلية سوف يسلم به على الفور النقاد المعاصرون ؛ أما القول بأن القراءة تتطلب مشاركة انفعالية فأظن أنه سوف يلقى مقاومة فى دوائر معينة . ولقد أصر إليوت T. S. Eliot فى صفحة يبدو أنها تُقرأ غالبا بلا عناية ـ على أن الشعر هو تحرر من الانفعال . واهتمام علماء الجمال بالمعرفة يشكل عائقا آخر . ومع ذلك ، فإن هناك انتشارا واسع المدى للفكرة القائلة بأن التذوق الجمالى ــ كما أكد ذلك صمويل ألكسندر S. Alexander[3] ـ يعد متماثلا فى النوع مع الإبداع الجمالى . وإذا كان يمكن إظهار أن الإبداع يكون مغمورا بطابع شعورى ، فإنه يمكن خلق استعداد لقبول القول بأن المشاعر ـ تماما مثل العقل ـ يجب أن يكون لها دور فعال فى التأمل الجمالى .

وفى تلك المجموعة من الأقوال عن الخبرات النفسية للفنانين ـ التى نجدها فى كتاب بريقستر جيزلن Brewster Ghiselin عن « العملية الإبداعية » ـ نلاحظ أن الإلحاح على المشاعر يكون قويا بشكل مدهش . حقا إن هناك أيضا تأكيدا لضرورة المعالجة ، بعد أن تكون الفكرة الإبداعية قد راودت الفنان ، إلا أن السمة السائدة فى أغلب هذه العبارات الوصفية للعملية الإبداعية هى أن الفنان يكون واقعا فى قبضة موضوعه ؛ وهذا الاستحواذ يبدو بانتظام مصحوبا بمتعة . وإذا كان الموضوع شيئا يُعرف ، فإنه أيضا شىء يُشعر به ؛ وهو فى الحقيقة يُشعر به بقوة لدرجة أن المحاولات المعرفية الأخرى التى تلى عملية الاستحواذ الأولى ـ وهى المحاولات التى قد تمتد عبر شهور أو سنوات ـ يكون لها غالبا طابع شعورى محرك .

والمسألة تبدو أكثر وضوحا بالنسبة للفن الذى نوليه هنا اهتماما خاصا ؛ وأعنى به الأدب . لقد قال « وردزورث » : « إن كل شعر جيد هو تدفق تلقائى لمشاعر خصبة » . وبعبارة أخرى يمكن القول بأن المغزى الأساسى لهذه العبارة السالفة ــ وهو أن الشعر يتعامل أساسا مع الشعور ـ هو مغزى يعضده تقريبا كل ما كتب عن الإبداع الشعرى . ووفقا لهوسمان A. E. Housman ، فإن الشعر يكون « جسميا أكثر من كونه ذهنيا »[4] . ووفقا لرأى آمى لويل Amy Lowell فإن الشاعر يمكن تعريفه « بأنه إنسان ذو شخصية حساسة بشكل فائق ، وفعالة لا واعية ، تغذى وعيا سلبيا وتتغذى منه أيضا » . وأحيانا لا يكون هناك انتباه واع بالرغبة الباطنية المندفعة نحو التأليف ، أو ربما يُنسى هذا الاندفاع ، « ولكن أيا كان الأمر ، فإن الانفعال ـ سواء كان مدركا بوعى أو مستورا ـ فإنه يكون بمثابة جزء من هذا التأليف ؛ لأن الانفعال وحده هو ما يمكن أن يحفز مكنونات الوعى إلى الفعل »[5] . ويؤكد ييتس W. B. Yeats الحساسية التى يمكن أن نفهمها فى السياق التالى على أنها تعنى الإدراك الحسى المستثار انفعاليا :

> إن الفن يدعونا إلى أن نلمس العالم ونتذوقه ونسمعه ونراه ، وينفرنا مما أسماه بليك Blake الصورة الرياضية ؛ من كل شىء مجرد ؛ من كل ما يكون صادرا عن العقل وحده ؛ من كل ما هو ليس بينبوع يتدفق من مجمل آمال البدن وذكرياته وإحساساته ...

لقد وقاني الرب تلك الأفكار التي يفكر فيها الناس
بالعقل وحده .
فذاك الذي ينشد أنشودة خالدة
يفكر بنخاع عظمه[٦] .

وجيزلن نفسه ، في أثناء اشتغاله في عمله « حمام أفروديت Bath of Aphrodite » ، قد رجع لمعاينة تلك الشذرات التي كان قد كتبها ، وكان ذلك - على حد قوله - « بهدف تنقيحها إلى حد ما ، ولكن في الأغلب الأعم لكي تثير الصور الخيالية التي جعلتني أشعر بحياق »[٧] . وهذه العبارات لا توحي فقط بالعملية التأليفية كما تظهر بالنسبة لشاعر مفرد ، وإنما توحي أيضا بالتأثير الذي يقع على وعي القارىء في شتى قطاعات الشعر . فالشعر العربي « تناول المشاعر التي يتم نسجها حول حدث أو واقعة »[٨] ، والشعر الياباني والصيني يتميز بأنه مشحون بالشعور .

والشيء نفسه يصدق على النثر ؛ فلقد شعر توماس ولفThomas Wolf في أثناء رحلته الخامسة إلى أوروبا بحنين إلى الوطن بلغ حدا لم يبلغه من قبل في أية رحلة سابقة ؛ (وقد كتب يقول) : « إنني أومن حقا بأن مادة الكتب التي بدأت في كتابتها في هذه الحقبة وبنيتها ، قد استمدتا من هذا الانفعال ؛ من عناء الذكرى والرغبة الذي لا ينقطع ، والذي يكاد يفوق الاحتمال » . وبينما كان يمارس الكتابة في نيويورك وقد استبد به اليأس ، كان - برغم ذلك - قد عاش ممتلىء الشعور بشكل غير عادي . يقول : « إن ملكات الشعور والتأمل لدى ، بل حاسة السمع نفسها ، علاوة على قوى التذكر ، قد بلغت أقصى درجة من الحدة بشكل لم تبلغه من قبل »[٩] . وهكذا فإن روحه برمتها قد استيقظت وليس عقله فحسب . وجير ترود اشتاين Gertrude Stein تقول في ملاحظة لها : « إن شيئا واحدا حاولت أن أوصله إلى الأمريكيين وهو أنه لا يمكن أن يكون هناك إبداع عظيم بحق دون عاطفة » . وهذه الملاحظة نفسها قد تكررت في إجابتها عن هذا السؤال : « ما الذي يمكن أن يقوم به الشعور في اختيار شكل فني ما ؟ » ؛ إذ قالت : « كل شيء ! فليس هناك شيء آخر يحدد الشكل »[١٠] . ودورثي كانفيلد Dorthy Canfield تقرر أن قصصها « حينما ينظر إليها من خلال رؤية واسعة ، فإنها جميعا تكون لها نفس النشأة » . وهي تعترف بأنها « لا يمكن أن تتصور إمكانية كتابة أية قصة إبداعية من أية بداية أخرى . . وهي تلك الحساسية الانفعالية المكثفة بوجه عام » . فعلى سبيل المثال ، عندما بدأت تكتب قصة « الشرر والنار Flint and Fire » ، بعد كثير من التفكير التمهيدي ، فإنها - بعد أربع ساعات من بدء الكتابة بدت لها كنصف ساعة فقط - اكتشفت - على حد قولها - أن : « وجنتاي كانتا متوهجتين ، وقدماي كانتا باردتين ، وشفتاي كانتا جافتين »[١١] . ووفقا لكاثرين بورتر Katherine A. Porter فإن قضية الإبداع هي : « كيفية توصيل أي إحساس يكون هناك ، كشعور بداخلك ، إلى القارىء »[١٢] . وجون جولزورذي يكتب عن الدراما قائلاً إنها « التعبير الخيالي عن الطاقة البشرية التي تميل - من خلال الأسلوب الفني في تجسيد الشعور والإدراك - إلى المصالحة بين الفرد والعالم ، بأن تثير في الفرد انفعالات لا شخصية » . وهو يضيف قائلاً : « إن أعظم فن هو ذلك الذي يثير أعظم انفعال لا شخصي في موجود بشري كامل مفترض »[١٣] . ونيتشة Nietzscheيصف بطريقة إيحائية معبرة الحالة الانفعالية المتأججة التي كتب فيها مؤلفه « زرادشت Zarathustra » ، فيقول : « إن هناك انجذابا روحيا لا يكون ثمة خلاص من توتره الرهيب إلا بتدفق الدموع »[١٤] .

والاقتباسات يمكن أن تتعدد إلى ما لانهاية . وإن أي فرد له اطلاع واسع في مجال الإلهام الأدبي سوف يرى أن هذه الاقتباسات متماثلة . وليس التماثل المقصود هنا في الواقع هو تماثل كل ما يقال عن نشأة قصيدة أو مسرحية أو رواية ، بل هو تماثل كل هذه الأوصاف التي تقال في جانب أو مظهر واحد منها .

والواقع أن من يمارسون الفنون الأخرى قد وصفوا خبراتهم الإبداعية في تعبيرات مشابهة تماما لتلك التعبيرات التي صدرت عن الأدباء . فها هو ذا جوليان ليفي Julian Levi يرى في تصويره وحدة الفكر والانفعال :

« إنني أبحث عن تكامل بين ما أشعر به ، وما قد تعلمته من خلال معايير موضوعية . . . وقبل كل شيء فأنا أود أن أحل الثنائية المتضادة ، الكائنة بين رؤية انفعالية بشكل جوهري للطبيعة ، ومعنى كلاسيكي صارم للتصميم »[١٥] .

إن تصوير بيكاسو يبدو بالنسبة لبيكاسو نفسه عاطفيا ؛ فهو يقول : « إنني أنظم الأشياء وفقا لعواطفي . . فما أريده هو أن لوحتي ينبغي ألا توقظ شيئا آخر سوى انفعال » . ولذا فإنه يروي لنا أنه عندما كان يتجول ذات مرة في غابة ، شعر بتقلص « نتيجة لعسر هضم هذا الفيض من الإخضرار » ، وكان لابد « أن يفرغ هذا الإحساس في لوحة »[١٦] . إن الإدارك الحسي يأتي ممتلئا بشكل مؤلم !

ولقد كان فان جوخ Van Gogh يتعرف لوحاته الناجحة من خلال تحسس المشاعر فيها :

« عندما يكون لدى نموذج ساكن ومستقر ، وأكون على ألفة معه ، فإنني أقوم عندئذ برسمه مرارا حتى أصل إلى رسم يكون مختلفا عن البقية ؛ رسم لا يبدو مثل دراسة مألوفة ، ولكن يبدو أكثر نموذجية ، ويكون فيه قدر أكبر من الشعور . ومع أن الظروف التي يتم فيها إنجاز هذا الرسم تكون مماثلة للظروف التي تم فيها إنجاز الرسوم الأخرى ، فإن هذه الرسوم الأخرى تكون مجرد دراسات ، تنطوي على قدر أقل من الشعور والحياة . وبالنسبة للوحة « حدائق الشتاء الصغيرة The Little Winter Gardens » فأنت تحدث نفسك قائلا بأنها مفعمة بالشعور . هذا صحيح ؛ ولكن هذا لم يحدث صدفة ؛ فقد رسمت هذه الحدائق مرات عدة ، ولم يكن هناك أي شعور فيها . ولكن بعد ذلك - بعد أن رسمت حدائق جافة تماما - جاءت الحدائق الأخرى »[١٧] .

بل إن النحات* الذي يعد عمله أبعد ما يكون عن الطابع الرومانتيكي ، ينكر أيضا القول بأن الشكل يكون غاية في ذاته . يقول : « إنني واع تماما بأن العوامل الارتباطية والسيكولوجية تقوم بدور كبير في النحت » . وعلى سبيل المثال فإن :

* الإحالة هنا إلى النحات الإنجليزي الشهير هنري مور ، الذي تميز بالطابع التجريدي في أعماله .

« الأشكال المستديرة توصل فكرة الخصوبة والنضج ، ربما لأن الأرض ، وصدور النساء ، وأكثر ثمرات الفاكهة تكون مستديرة . . . إن نحتى يصير أقل تمثيلا للأشياء ؛ فهو ليس نسخة مرئية للعالم الخارجى . وهذا ما سوف يصفه البعض بأنه أكثر تجريدا . وليس مرجع هذا كله سوى أننى أعتقد أن هذا الأسلوب ذاته هو ما يمكن أن أقدم من خلاله المضمون النفسى الإنسانى لعملى بأكبر درجة من المباشرة والكثافة »[18] .

وها هى ذى راقصة تدلى بدلوها على النحو التالى :

ليس غرضى أن « أفسر » الانفعالات . . . فإن رقصاتى تنساب بالأحرى من حالات وجودية معينة ، ومن أطوار مختلفة من الحيوية التى تنطلق فى داخلى أحاسيس انفعالية متنوعة ، تملى الروح العامة المميزة للرقصات .

وعندما تعمل الراقصة مع جماعة ، فإن هدفها يكون بمثابة « البحث عن شعور مشترك »[19] . وهذا مؤلف موسيقى « عقلانى » يضم صوته إلى هؤلاء فيقول :

إن هذه الفواصل الموسيقية ابتداء من « الافتتاحية » وحتى « تريستان » ، لا تفصح لنا عن الحب أو الغضب أو حتى الملل * ، بل هى تعيد ــ بطريقة كيفية وديناميـة ــ إنتاج سمات معينة للروح التى تعد ــ بالتأكيد ــ أقل قابلية للتعريف بشكل محدد من أى من هذه الانفعالات ، وإن كانت تستحث هذه الانفعالات ، وتظهرها لنا مفعمة بالحياة .

ويبدو لى أن ما هية الموسيقى تكمن فى هذا ؛ فالانفعال يكون محددا وفرديا وواعيا ؛ أما الموسيقى فإنها تذهب إلى ما هو أبعد من هذا ؛ إلى الطاقات التى تنشط حياتنا النفسية . ومن هذه الطاقات تخلق نموذجا يكون له وجود ، وقوانين ، ودلالة إنسانية خاصة به[20] .

وفى كل دراسة تتعلق بوصف الإبداع الجمالى نجد تقريرات تشتمل على عبارات من قبيل هذه العبارات التى اقتبسناها . وهذا الانطباع يعضده ملاحظة سلوك الفنانين أنفسهم . والقول بأن الفن ينطوى على عنصر معرفى ، وأن هذا العنصر المعرفى يعد أيضا مهما ــ هو قول قد سلمنا به من قبل . ولكن القول بأن المعرفة الجمالية تنشأ من المشاعر أو تكون ــ فى لحظات التكشف ــ مصحوبة بها ، فأمر يعد مهما كذلك بالنسبة إلى المشتغل بالنظرية الجمالية . والواقع أن مخرج الكتاب الذى جمع تلك التقريرات التى استمدت منها أغلب الاقتباسات السابقة ، يلخص اكتشافاته فيقول بشكل صريح ومباشر : « إن الإبداع من خلال عملية إحصاء واع على نحو خالص يبدو أنه أمر لا يحدث على الإطلاق »[21] . فالعلاقات يمكن الشعور بها مثلما يمكن التفكير فيها . وعلى الرغم من أن العمل الفنى تكون له قيمة معرفية ، فإنه يكون أيضا تجسدا لمشاعر .

تمييز نقدى للشعور فى الفن :

إن الاقتباسات السابقة قد استمدت عمدا ــ فى الأغلب الأعم ــ من الكتابات المنشورة أو من محادثات فنانين محدثين ؛ لأن أهمية العنصر الانفعالى فى الخبرة الجمالية هى قضية لم تصبح مثارة إلا حديثا فقط . وتأكيد النقد الكلاسيكى ، والكلاسيكى الجديد ، والرومانتيكى ، أهمية المشاعر ــ هو أمر معروف تماما ، وهو لا يحتاج إلى مزيد من الوثائق . وإذا كان هناك فى القرن الحالى علماء جمال كبار يؤكدون أهمية المعرفة الجمالية ، فإن هناك أيضا آخرين من المشتغلين بالنظرية الجمالية قد ظلوا متمسكين بتأكيد دور الشعور . ويجب الإشارة إلى بعض هؤلاء ؛ إذ إننى حريص على تجنب حدوث انطباع لدى القارىء بأن الاتجاه الذى تناولته فى هذه الدراسة يعد جديدا كلية أو حتى ــ عند المعتدلين فى الرأى ــ خارجا عن المألوف . ويمكن أن نبدأ بفلاسفة الجمال ، الذين سوف نكتفى بذكر القليل منهم هنا . ومن هؤلاء صمويل ألكسندر ــ الفيلسوف الواقعى النقدى ــ الذى يؤكد فى كتابه « الجمال وأشكال أخرى للقيمة » أن « دافعية الإبداع تقوم على العواطف المادية التى توقظها الموضوعات ، ولكنها تكون متميزة عنها ، وتعد صورية » . ومع ذلك ، فإن العملية الإبداعية ذاتها « تنشأ من حالة الاستثارة التى تسببها مادة الموضوع »[22] . وهذه العبارات تعد مهمة ، لأن ألكسندر هو واحد من الذين يؤمنون بأن الفن يكون معرفيا ، وهو يظهر ــ عبر تحليلاته ــ اهتماما ملحوظا بالصورة الجمالية aesthetic form ، حتى إنه يخلص من هذا إلى إقرار القول بأنه فى قراءة الشعر لا ينبغى أن يكون هناك جهد من جانب القارىء يقحم فيه مشاعر معينة داخل الكلمات ، « كيلا تحدث إعاقة لعملية التذوق الجمالى الهادىء عن طريق استثارة زائدة للعواطف المادية »[23] . ولكن إذا كانت العملية الإبداعية مصحوبة بالاستثارة ، وإذا لم يكن هناك ــ كما أكد هو نفسه مرارا ــ « أى اختلاف فى النوع بين التذوق الجمالى والإبداع الجمالى » ، فإن هذا يقتضى أن يكون هناك شعور ما فى التذوق أيضا . ونحن يمكن أن نفهم توكيده سلبية انفعالية معينةفى التأمل الجمالى ، بوصفه توكيدا مدفوعا برغبة فى أن يجعل مصدر إثارة المشاعر موضوعا فنيا فى عالم جمالى ، بدلا من السماح للمشاعر بأن تفيض وتنسكب فى عالم النشاط العملى . وهذا المثال فيه درس يمكن أن نتعلمه . فبطريقة متماثلة نجد أن معظم النظريات ــ إن لم يكن جميعها ــ التى لا تؤكد الانفعال فى الفن ، تنشأ من دوافع مشابهة ، وأن أولئك الذين بذلوا جهدا كبيرا فى مناهضة الحساسية الاندماجية empathetic sensitivity عند التذوق لمنحنيات وجدانية فى العمل الأدبى ، سوف يسلمون ــ إذا ما اضطروا لذلك عند اللزوم ــ بأن هناك بالطبع شعورا فى الأدب .

وجون ديوى ، الذى يعد ممثلا آخر للمعرفة الجمالية ، يتحدث عن المشاعر مرارا وتكرارا فى كتابه « الفن خبرة » Art As Experience ، فيشير ــ على سبيل المثال ــ إلى : « أن الإثارة الانفعالية بموضوع ما عندما تتعمق ، فإنها تثير ذخيرة من الاتجاهات

* المقصود هنا أنها لا تصور لنا مفاهيم حتى ولو كانت مفاهيم أو معانى للشعور ؛ فالموسيقى ــ كما لاحظ شوبنهاور من قبل ــ لا تعبر عن انفعال أو شعور جزئى محدد ، وإنما هى تعبر عن الشعور نفسه ، عن تلك الروح الباطنية التى تسرى فينا وفى الحياة ، وهى عنده إرادة الحياة (المترجم) .

والمعانى المستمدة من خبرة سابقة »[٢٤] . وهنا نجد مرة أخرى رغبة فى مقاومة التصور الخاطىء الشائع بأن الفن ينبغى أن يتعامل فحسب مع الانفعالات ؛ فقد أدّى ذلك بواحد من الإستطيقيين البارزين من أمثال ديوى إلى تبنى أساليب تعبيرية تسمح بسوء فهم لمجمل نظريته .

وهناك مثال واحد آخر مستمد من الإستطيقا الفلسفية ، قد يفى بكل أغراضنا . إن كتاب فيلهلم فورينجر Wilhelm Worringer « التجريد والاندماج الشعورى » Abstraktion und Einfühlung الذى يؤكد النشاط فى الفن لأجل رد الموضوعات « إلى فرديتها المادية المحددة » - على ذلك النحو الذى يكون أشبه باقتراب من صورة « مبلورة شفافة »[٢٥] - هو قول قد يُساء فهمه على أنه برهان على تذوق عقلانى خالص للفن . ولكن الحقيقة أن فورينجر مهتم إلى حد كبير بالحاجات النفسية التى يفى بها الفن ، ويدعو إلى تاريخ لعالم الشعور ، ويريد أن يحلل الاندفاعات الشعورية الجمالية لدى الفنانين وليس أساليبهم الفنية[٢٦] . وربما لا يكون هناك عالم جمال على قدر من الأهمية قد اعتقد حقا أن سجل الممارسات الجمالية كان يتحاشى الشعور كلية ، أو أنه ينبغى له ذلك . أما تأكيد أن هناك احتياجا فى التأمل الجمالى لنوع من السكينة التى ينبغى الإبقاء عليها ، فقول قابل لسوء الفهم .

أما ما كان له تأثير مباشر فى الدوائر الأدبية ، فهو أفكار المشتغلين بالنظرية الأدبية ، الذين كانوا أحيانا (وإن لم يكن دائما بالطبع) على دراية بالإستطيقا الفلسفية ، ولكنهم كيفوا المبادىء الفلسفية وفقا لاستخدامهم الخاص . فعلى سبيل المثال نجد لويس كازاميان Louis Cazamian — الناقد الفرنسى والمؤرخ الأدبى - يجعل النقد ينصب على «الأفكار التوليدية» «فى الأعمال الأدبية» «التى غالبا ما تكون انفعالا من نوع ما »[٢٧] . وبول جودمان Paul Goodman فى كتاب حديث معنون باسم « بنية الأدب» The Structure of Literature يعتقد أن هناك فى الأدب « قلقا وانسحابا أقل » مما يكون فى الحياة الواقعية ، ومن ثم فإن « معنى الانفعال يمكن أن يزدهر . . . والأعمال الفنية التشكيلية والموسيقية هى لغة خالصة من الانفعالات »[٢٨] . ويؤكد ريتشارد موريتس ماير Richard Moritz Meyer عنصر الإثارة الانفعالية فى العملية الإبداعية ، فيقول :

> « إذا قارنا للحظة فقط ميلاد قصيدة فى عالم البدائيين من البشر - بوصفه أمرا مازال يمكن ملاحظته — بميلاد قصيدة فى نطاق حضارتنا ، فسوف نجد أنه لا يبقى هناك سوى شيئين مشتركين بالنسبة لكلتا العمليتين ، أى واقعتين لابد منهما ؛ وهما : عنصر الاستثارة الانفعالية الذاتية ، والموضوع الذى يحفز الاستثارة »[٢٩] .

والمانى آخر هو ريتشارد ميلر فرايتفلز — Richard Mueller Freienfels يرى أن « الدلالة الحقيقية فى معظم الأعمال الأدبية تكمن فى الصور المتخيلة ، والمشاعر والعواطف ، والمنبهات الإرادية التى يتم توصيلها فقط بواسطة اللغة »[٣٠] . وهربرت ريد Herbert Read — وهو فنان مبدع علاوة على كونه ناقدا حساسا — كتب يقول : « ليست هناك حاجة إلى الإصرار على تعريف كل فن بأنه ترجمة دقيقة للانفعال ، أيا كانت طبيعة هذا الفن »[٣١] . ويرى جورمو Rémy Gourmont، الذى كان له تأثير ملحوظ على النقاد المحدثين فى إنجلترا وأمريكا ، يميز بين نوعين من الأسلوب ، أحدهما بصرى والآخر انفعالى :

> « إذا كان الكاتب يمتلك العنصر الانفعالى بالإضافة إلى الذاكرة البصرية ، وإذا كانت لديه قدرة فى أثناء نشأة مشهد مادى ما على أن يضع ذاته داخل الحالة الشعورية الدقيقة التى أثارها المشهد نفسه ، فإنه يكون أديباً متمكنا من فن الكتابة »[٣٢] .

وناقد حديث للرواية السيكولوجية هو ليون إيدل Leon Edel يعتقد أن « القارىء الناقد الذى يفهم كتابا ما بطريقة عقلانية ، دون أن يحقق أى شعور معين فى عملية القراءة ، فإنه عادة يفهم العمل الأدبى كما يفهم دفتر الحسابات الجارية»[٣٣] . وهو يرى أن ما حفز على إبداع الأسلوب الفنى عند روائية من قبيل دوروثى ريتشاردسون Dorothy Richardson (وربما أيضا عند جيمس جويس J. Joyce ، ومارسيل بروست M. Proust ، ووليم فوكنر Faulkner . وفرجينيا ولف) هو إخفاق الأساليب الفنية التقليدية فى ترجمة المشاعر بشكل كاف[٣٤]. وقد عبرت جين هاريسون Jane E. Harrison — دون أن تغفل دور التعامل الجمالى الذى كان يميل إلى التملص من الصياغات الاندفاعية ، وبعد أن فحصت الأدوات البدائية للفن — عما كان يدور فى عقول معظم الناس الذين عارضوا التركيز على الوجدانيات . تقول : دع الفنان :

> يشعر بقوة ، ويرى بشكل مستغرق — أى فى انفصال تام عن الواقع . ودعه يصب هذا — أى رؤيته المستغرقة ، وانفعاله المكثف — فى شكل خارجى . يستوى الأمر تمثالا كان أم لوحة ، فهذا الشكل سيكون بالنسبة إلينا شيئا بلا اسم ، رائحة عطرية لا أرضية ؛ وهو ما نسميه الجمال[٣٥] .

وبهذا الاقتباس الأخير ربما نصل إلى خاتمة المطاف . فهنا نجد كل العناصر التى جعلناها محورا لهذه الدراسة ، وهى : خبرة « الاستغراق » التى تحدث فى حالة التعامل الجمالى « الجيد » أو « الصحيح » ؛ والإلحاح فى الوقت نفسه على المسافة الجمالية — أى إدراك أن العمل الفنى يوجد فى عالم مختلف عن عالم خبرة الحياة اليومية ؛ والرؤية أو الاستبصار المعرفى الذى لعب ذلك الدور المهم فى النظرية النقدية فى العقود القليلة الأخيرة . فهذه المرة ، نجد أن كل العناصر قد اجتمعت جميعا فى مركب واحد (مع مفهوم الجمال الذى لم نقل عنه شيئا) . ونحن يجب أن نترك هذه المسألة التى نبحثها ؛ لأن غرضنا ليس أن نراجع الفكر التأملى الجمالى بالتفصيل ، ولكن أن نبين فحسب ما يكون ضروريا فى ربط هذه الدراسة بالدراسات الأخرى التى أثرت فى المناخ الروحى التأملى الذى سوف ندرسه فيما بعد .

ويبقى قبل أن ننتقل إلى المهمة التى سوف تشغلنا فيما بعد ، أن نلاحظ تلك الظاهرة ، وهى أن أكثر من عالم جمال قد استطاع أن يبنى نظرية فى الفن بشكل أساسى على التسليم بأهمية الأنماط الوجدانية . وعلى هذا النحو ، فإن سوزان لانجر ، فى كتابها « الشعور والشكل » Feeling and Form ، تبدأ من التسليم بأن الأعمال الفنية هى رموز

للمشاعر الإنسانية . فحتى « الإفريز » المعماري بسيط الزخرفة يكون مشابها من الناحية البنائية لنمط وجداني . ولقد لاقى هذا الكتاب استحسانا ؛ ففي مجلة كينيون Kenyon Review – التي يشرف على تحريرها أحد المدافعين المخلصين عن رؤية الفن بوصفه مساويا للمعرفة – تم عرض هذا الكتاب تحت هذا العنوان : « ربما يكون هذا هو الكتاب المنتظر » . ورودولف آرنهايم Rudolph Arnheim – عالم النفس – لم يكتب فحسب بذكاء عن البنيات المتماثلة للشعور ، ولكنه أيضا قد تحدى الواقعية الساذجة في انتقادات راسكين Ruskin في القرن التاسع عشر « للأغلوطة العاطفية » Pathetic Fallacy . ولكن آرنهايم يؤكد أن عبارة « الأغلوطة العاطفية » نفسها :

> تنطوي على سوء فهم مؤلم ، مبنى على مفهوم للعالم يؤكد الاختلافات المادية ، ويهمل التشابهات البنائية . فعندما يربط توركاتوتاسو Torquato Tasso نواح الريح وقطرات الندى التي تزرفها النجوم بموت حبه ، لم يكن يدعي الاعتقاد في روحانية زائفة ، تضفي على الطبيعة شعورا تعاطفيا ،ولكنه كان يستخدم مماثلات بنائية أصيلة لمسلك الريح والماء المحسوس من ناحية ، وخبرة الحزن العميق والتعبير عنه من ناحية أخرى(٣٦) .

معرفة المشاعر عند بينش :

ومع ذلك ، فإننك أود أن أنعم النظر بوجه خاص في دراسة جديرة بالاهتمام عن « الفن والإحساس » Kunst und Gefühl ، لفتت بها سوزان لانجر الأنظار إليها ؛ حيث إنه في هذه الدراسة تتصالح التوكيدات المتقابلة على كل من المعرفة والشعور ، من خلال الوعي بأن التكوينات الجمالية تقدم إلينا أفضل مناسبات ممكنة لتعرف المشاعر على نحو دقيق .

وأوتوبينش Otto Baensch مؤلف هذه الدراسة يبدأ بإعلان قضية بحثه على النحو التالي :

> سوف يتبين لنا أن الفن – مثل الفلسفة – هو نشاط روحاني نرفع من خلاله جوهر العالم إلى مستوى الوعي المشترك بين الناس ، وأن وظيفة الفن – بالإضافة إلى ذلك – هي تحقيق هذه المهمة نفسها بالنسبة للمضمون الوجداني للعالم . ووفقا لهذه الرؤية فإن وظيفة الفن ليست في أن يكفل متعة للمشاهد بأي أسلوب كان ، حتى وإن كان بأسمى أساليب المتعة ، ولكن وظيفته هي أن يجعل المشاهد على معرفة بشيء ما يكون جاهلا به(٣٧) .

وهكذا يكون الفن معرفيا ، ولكن ما يتعرفه الفن هو المشاعر ! فعندما نقول – على سبيل المثال – إن مشهدا طبيعيا ما ينطوي على حالة شعورية معينة has a mood ، فإن ما نعنيه حقا بذلك هو أن تأمل المشهد الطبيعي يثير فينا شعورا يمكن أن نرده بعد ذلك إلى المشهد نفسه .

ومع ذلك فإن هذا القول يعد نظريا . فما يكون مُعْطَى في التجربة المباشرة لا يوحي إلينا في البداية بأي شيء من قبيل عملية التموضع هذه ؛ إذ إن مايبدو من الناحية النظرية على أنه نتاج لعملية تموضع ، يشتبك مع الوعي بما هو واقعة قائمة هناك فحسب ، دون أن تظهر ذاتها بوصفها شيئا ما قد خلقناه . فالمشهد الطبيعي لا يعبر عن حالة شعورية ؛ إنه بالأحرى يمتلك الحالة الشعورية ؛ فالحالة الشعورية تكتنفه وتملؤه وتتخلله ، مثلما يتخلله الضوء الذي يجعله مشرقا ، ومثلما تتخلله الرائحة العطرية التي تفوح منه . وإذن فالحالة الشعورية تنتمي إلى مجمل الانطباع ، ولا يمكن فصلها عن مجمل الانطباع إلا عن طريق التجريد(٣٨) .

وكل هذا لا يعني – بالطبع – أن الحالة الشعورية سوف توجد في المشهد الطبيعي إن لم يكن هناك مشاهد حاضر حقا . ولكن هذا يعني بالأحرى أن المشهد الطبيعي يجسد شعورا ما على ذلك النحو الذي به يكون قادرا على توليد الشعور في مشاهدين لا يقتربون منه بشعور جاهز من قبل . فالعالم على نحو ما يصطدم بالوعي الإنساني تكون له نبرات وجدانية تفرض نفسها على النفس البشرية ، أكثر من كونها انبثاقات ترد إليه من النفس . وهذه المشاعر هي المجال الخاص بالفن ، الذي يتيح – من خلال عمليات لا عقلانية (على الأقل جزئيا) – تأملها ، ومن ثم معرفتها بأسلوب ما .

وتطوير بينش لهذا المبحث منفذ بإتقان فيما يتعلق بحالة الموسيقى . وليست هناك حاجة إلى تفصيله ، ولكننا يمكن أن نتتبع باختصار تعميماته على العملية الجمالية . وهو يتساءل : كيف يمكن لنا أن نضفي وحدة على الانطباعات الخصبة بطريقة كيفية ، وإن كانت بلا شكل ، وهي الانطباعات التي تحدث في الخبرة ؟

والإجابة هي أننا يمكن أن نفعل ذلك عن طريق خلق موضوعات نجسد فيها مشاعر يصبح لها وجود موضوعي مستقل ، حتى أن المشاعر المستجدة يجب أن تصل إلى وعي كل ملاحِظ للموضوعات – يكون مندمجا وجدانيا – في شكل حدوس وجدانية .

وهذه الموضوعات هي الموضوعات الفنية ، والنشاط الذي يجلبها إلى الوجود هو المهارة الفنية artistry .

> إن المشاعر ، الذاتية والموضوعية معا ، تأتي إلى وعي الفنان – مثلما تأتي إلى وعي كل إنسان – من خلال عمليات التقدم والتراجع المتبادلة بين الذات واللاذات ، والتي وصفناها الآن . . إلا أن ما يكون ملقى على عاتق الفنان ، هو أن يضفي على هذه المشاعر صورة كلية Gestalt . . . فمن مجمل خبرته الممتلئة يجب أن يستقطر ويخفف من المركبات التي يشعر بها بما هي تكوينات متماسكة باطنيا . وفي الوقت نفسه فإنه يجب أن يقوم بعملية تجريد وتكثيف وإرساء لحدود داخلية لهذه الكثرة الباطنية اللانهائية من التكوينات المستقطرة والمخففة ، ويجب أن يقسم التكوينات إلى مجموعات متماسكة ، ومجموعات أخرى تندرج تحتها . إلا أنه بسبب الطبيعة الخاصة للمشاعر وأسلوب الوعي بها ، فإن هذه المهمة لا يمكن أن تترك كلية وبشكل مباشر للمشاعر ذاتها . فالتقسيم والتكييف الانتقائي – جنبا إلى

جنب مع الإطار الباطني لمركبات الشعور التي تصاغ في بنية — يمكن معالجتها فقط بأن يتم ، في اللحظة نفسها ، خلق وتشكيل للموضوع الذي فيه يحوز مركب الشعور حالة موضوعية . فالواقع أن تأسيس الشعور وتأسيس الموضوع الذي يتجسد فيه الشعور هما عمليتان تحدثان معاً داخل نشاط واحد(٣٩) .

والرؤية المعبر عنها في هذا التحليل تعد مهمة بالنسبة للإستطيقا . وإذا لم تكن هذه الرؤية هي مجمل الحقيقة عن الفن (أليس ما يكون حقيقيا هو مجمل الحقيقة ذاتها ؟) ، فإنها على الأقل حقيقة تتطلب توكيدا كبيرا في الوقت الحالي ؛ فالواقع أن إعلاء شأن الفن الذي يهدف إليه فيما يبدو أنصار المعرفة الجمالية وتوقيره ، هو أمر يمكن بالمثل أن تكفله نظرية جمالية تنسب إلى الفن مجالا لنشاط الوعي ينتمي إليه بوجه خاص ، بدلا من أن تنسب إليه مساحة يشارك الفن فيها فروع أخرى من البحث العقلاني ، مثل الفلسفة والعلم . والنسق المعرفي الذي يتطفل في الغالب على الإستطيقا الفلسفية هو علم النفس ؛ ولكن علم النفس يهدف إلى تفسير سببي ، في حين أن الفن يهدف إلى تأمل الشيء في ذاته ؛ إلى توصيل واستيعاب لفهم أسلوب وجوده ، وليس أسلوب صيرورته . وإذا كان مجال الفن هو في المقام الأول مجال المشاعر ، أو الوعي الذي تلعب فيه المشاعر دورا نشطا وتشكيليا ، فإن هذا المجال يعد مجاله الدائم المصون والخاص به وحده .

الهوامش :

(١) من الملاحظات الأولى على التشابه بين الفكر الجمالي واللاجمالي ما ورد في تعليق كوليردج S. T. Coleridge على الخيال الأولي والثانوي ، وهو التعليق الشهير في كتابه عن « السيرة الأدبية » ، الفصل xiii

(٢) Virginia Woolf, "Mr. Bennett and Mrs. Brown," in Mark Schorer, Josephine Miles, and Gordon Mckenzie (eds.) Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment. (rev. ed. New York: Harcourt, Brace and Company, Inc., 1958), p. 70.

(٣) Samuel Alexander, Beauty and Other Forms of Value (London: Macmillan and Co., LTD, 1933), p. 30.

(٤) Brewster Ghiselin, The Creative Process: A Symposium (Berkeley, Calif: University of California Press, 1945), p. 90.

(٥) Ibid., p.lll.

(٦) Ibid., pp. 107 and 108.

(٧) Ibid., p. 130.

(٨) A. L. Kroeber, Configuration of Culture Growth (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1944), p. 518.

(٩) Ghiselin, Creative Process, pp. 192 and 200.

(١٠) Ibid., pp. 168-170.

(١١) Ibid., pp. 174 and 178.

(١٢) Ibid , p. 206.

(١٣) Quoted in Ludwig Lewisohn (ed.), A Modern Book of Criticism (New York: Boni and liveright, 1919), p. 118.

(١٤) Ghiselin, Creative Process, p. 210 .

(١٥) Ibid., p. 56.

(١٦) Ibi., pp. 49-51.

(١٧) Ibid., pp 46-47.

(١٨) Henry Moore, quoted ibid., pp. 72-73.

(١٩) Mary Wigman, quoted ibid., pp. 74-76.

(٢٠) Roger Sessions, quoted ibid., p. 36.

(٢١) Ibid., p.5.

(٢٢) Alexander, Beauty and Other Forms of Value, p. 72.

(٢٣) Ibid., 131.

(٢٤) John Dewey, Art As Experience (New York: Minton Balch and Co., 1934), p. 65.

(٢٥) Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung Ein Beitrag zur Stilpsychologie (3d ed., Munich. R; Piper and co. Verlag, 1911) p.41.

(٢٦) (See ibid., esp. pp. J and 14.

(٢٧) Louis Cazamian, Criticism in the Making (New York: the Macmillan Company, 1929), p.31.

(٢٨) Paul Goodman, The Structure of Literature (Chicago: The University of Chicago Press, 1954), p.5.

(٢٩) Quoted in Lewisohn (ed.) Modern Book of Criticism, p.60

(٣٠) Quoted in Lewisohn ibid., pp. 76-77.

(٣١) Sir Herbert Read, Phases of English Poetry (London: Hogarth Press, LTD, 1928) p.121.

(٣٢) Quoted in Lewisohn (ed.)., Modern Book of Criticism, pp. 31-32.

(٣٣) Leon Edel, The Psychological Novel, 1900-1950 (Philadelphia: J.B. Lippincott Company, 1955) p.101.

(٣٤) Ibid., p. 111.

(٣٥) Jane Harrison, Ancient Art and Ritual New York, Henry Holt and Company, Inc. 1913), pp. 212-13.

(٣٦) Rudolf Arnheim, W.H. Auden, Karl Shapiro and Donald P. Stauffer, Poets at Work (New York: Harcourt, Brace and Company Inc. 1948), p. 151.

(٣٧) Otto Baensch, Kunst und Gefühl, Logos, xii 1923, p.1.

(٣٨) Ibid., p. 2.

(٣٩) Baensch, op. cit., pp. 14-15.

هـ. فيردا سدونك

مفاهيم الأدب بوصفها أطرا للإدراك النقدي*

ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين

مقدمة المترجم : كاتب هذا البحث هو هـ . فيرداسدونك H. Verdaasdonk ، المولود فى عام ١٩٤٥ . وهو أستاذ فى علم اجتماع الأدب فى المدرسة الكاثوليكية العليا فى تيلبورج Tilburg بهولندا . وتذكر النبذة المكتوبة عنه فى نهاية الأصل الإنجليزى للمقالة المنشورة فى عام ١٩٨٢ أن رسالته للدكتوراه سوف تنشر فى باريس فى دار نشر Delarge . والرسالة بالفرنسية ، وعنوانها النقد الأدبى والجدال Critique littéraire et argumentation . وتذكر النبذة التعريفية كذلك أن الكاتب قد قام بأبحاث مستفيضة عن طبيعة مفاهيم الأدب وعن تأثيرها على الخطاب النقدى عن النصوص الأدبية . ويمكن القول باختصار شديد أن بحثه الحالى يركز على دور مفاهيم الأدب فى إدراك النصوص نقديًا وتناولها تجريبيًا . ولست بحاجة إلى تقديم ملخص لهذا البحث ، لأن المؤلف يقدم له ــ على عادة الكتاب الغربيين ــ بخلاصة يلم فيها بالخيوط الأساسية لموضوعه ، فتكون ــ من ثم ــ إطارا محدِّدا لما يذهب إليه المؤلف فى عمله من قصد ، ويمكن أن تكون كذلك نقطة بداية جيدة للقارىء ، تسهل عليه الأمر ابتداء ، وتجعله قادرا على معالجة التفصيلات الواردة فى الموضوع ومطابقتها على ما يزعمه المؤلف فى البداية عن عمله . وسوف نترجم هذه الخلاصة فى بداية المقال كما وردت فى الأصل الإنجليزى .

أما الترجمة نفسها فينبغى أن أشير إلى بعض النقاط التى تتعلق بها . لقد كان علىَّ أن « أتصرف » فى الترجمة إلى العربية تصرفا قد أعده أنا نفسى أحيانا أكثر مما ينبغى . ولكن ما جعلنى أضطر إلى هذا « التصرف » هو أن النص الإنجليزى يبدو « مكثفا » تكثيفا شديدا فى مجمله ؛ من حيث الجمل القصيرة ، والأسلوب العلمى الذى يفتقر إلى شىء من المسحة الأدبية التى لا يمكن أن تخلو منها « الأحاديث » عن الأدب خلوا تاما . وهكذا فإن التصرف المشار إليه يعد بمثابة أمر لا مفر منه ، بالإضافة إلى أنه لم يمس أفكار المؤلف .

وقد تركت طريقة المؤلف فى الإشارة المرجعية على نحو ما هى عليه ، ولم أترجم مراجعه التى ذكرها فى نهاية البحث ، لعدم ضرورة ذلك ، ولكنى وضعتها كما هى فى نهاية الترجمة لكى يتابع القارىء إشارات المؤلف فى داخل النص . ولما كان المؤلف يتبع نظاما خاصا فى الفقرات (حيث يترك أحيانا مسافة بيضاء قبل بداية الفقرة وأحيانا لا يترك ، وذلك عن قصد كما أعتقد) فقد رقمت الفقرات والعناوين الجانبية بحيث تبدو فى صورة مفيدة من الوجهة العملية أكثر من ذى قبل . أما الإشارات التى ترد فى خلال الترجمة عن طريق هذه العلامة (*) فهى من عملى بوصفى مترجما (*) . وأخيرا أشير إلى عنوان البحث ، وبصفة خاصة إلى علامة الاستفهام الموجودة فى نهايته . لعل الكاتب لم يشأ أن يصوغ العنوان فى صورة سؤال حقيقى ، ولكنه وضع علامة الاستفهام لأنه يطرح إشكالية معينة فى خلال المقالة وحتى نهايتها ، بعد أن استعرض الدراسات التى تناولت الموضوع نفسه ؛ ألم أذكر لك أن رسالته للدكتوراه كانت بعنوان « النقد الأدبى والجدال » ؟

[خلاصة]

يقوم كل خطاب نقدى عن النصوص الأدبية بصفة كلية على أساس من مفاهيم الأدب : أى نظم المعايير التى لا تعطى إلا إشارات مقتضبة عن الخصائص التى ينبغى أن تتوافر فى النصوص الأدبية . فهل تقوم مفاهيم الأدب كذلك بدور فى عملية القراءة ؟ وإذا كان ذلك كذلك ، فإنها تميل إلى أن تجعلنا نفسرها بوصفها « أطرا » للإدراك النقدى . ومصطلح « الأطر » هو المصطلح الذى

* نشرت المقالة فى مجلة « جماليات » Poetics ، التى تصدر فى هولندا . مجلد ١١ ، عدد ١ ، مارس ١٩٨٢ ، ص ٨٧ - ١٠٤ . وعنوانها Conceptions of Literature as Frames ?

يستخدمه أصحاب علم النفس المعرفى ، ويعنون به جوهر المعرفة التى ينبغى أن تتوافر أمام القراء لكى يستطيعوا أن يفهموا النصوص الأدبية . وإذن فهذا يعنى أن دراسة مفاهيم الأدب لا يمكن ، عندما نأخذ فى حسباننا ما يحدث فى أثناء عملية القراءة ، أن تصل إلى نتائج تختلف اختلافا جوهريا عن تلك التى يمكن الحصول عليها فى البحث القائم فى حقل الأطر . والجدال المطروح فى الدراسة الحالية يدور حول مقولة أن دراسة مفاهيم الأدب يمكن ــ على الأقل ــ أن تقدم إلينا إسهامين أصيلين فى حقل البحث المتخصص فى التحليل التجريبى للنصوص . أولا ، يمكن أن توضح دراسة مفاهيم الأدب الطبيعة الموجهة * institutional للمعرفة المطلوبة لفهم النصوص . ذلك أن علم النفس المعرفى يفتقد بشكل مثير للانتباه التعرض لحقيقة أن ما ينظر إليه فى مجال ما على أنه معرفة إنما يتقرر دائما بشكل موجَّه . وسوف نوضح فى الدراسة الحالية أن هذا النقص فى الانتباه يرجع إلى غموض فكرة « المعرفة » المستخدمة عند أصحاب علم النفس المعرفى . ثانيا ، يمكن لدراسة مفاهيم الأدب أن تزيد من تبصرنا بالعناصر النصية التى تقوم بدور فى عملية التكيف ؛ أى فى الأخطاء التى يرتكبها القراء فى خلال توفيقهم بين المعلومات القديمة والمعلومات الجديدة . وسوف نوضح أن أصحاب علم النفس المعرفى لم ينجحوا بعد فى تأسيس علاقة دقيقة ومتسقة بين الظواهر النصية وعملية التكيف . وسوف ندلل ، عن طريق ضرب عدد من الأمثلة المأخوذة من دراسات فى النظرية الروائية ، على أنه فى هذه الدراسات تصبح مجموعة محددة بشكل واضح من الظواهر النصية ــ وبالتحديد الضمائر الشخصية ــ تصبح موضوع الدراسة لعملية إعادة البناء الخاصة بالتكيف ؛ وهى العملية التى يحاول بها نقاد الأدب أن يربطوا بين الخبرات المزعومة لعملية القراءة من جهة ، والأحكام التى يصدرونها على النصوص الأدبية من جهة أخرى .

١ - دراسة مفاهيم الأدب

١ - ١

ينطلق كل حديث له صلة بالأدب ؛ أى كل خطاب نقدى ، من مفهوم ما عن الأدب . ونحن نقصد بهذا المصطلح ـ أى « مفهوم الأدب » ـ مجموعة من التوصيفات لخصائص يعتقد أنها متأصلة فى كل النصوص الأدبية أو فى بعض منها . وقد أوضحت الدراسات السابقة أنه ليس ثمة معايير تسمح بتطبيق واضح وضوحا تاما لمفهوم من مفاهيم الأدب على نص ما . فالباحثون والنقاد يستخدمون وسائل جدال بعينها ، لكى يبرروا أحكامهم عن الأدب . وهذه الأحكام مشتقة من مفاهيم للأدب . إن عددا من هذه الوسائل تكوِّن مجموعة صغيرة وثابتة من المفاهيم ، قد استخدمت فى خلال قرون كثيرة للغاية ، من المحتمل أنها ترجع إلى العصر الكلاسيكى القديم . كذلك فإن الاستراتيجيات البلاغية التى يلجأ طلاب الأدب إلى استخدامها تحول دون الإجماع على طبيعة النصوص الأدبية إجماعا واضحا وقائما على أسس قوية .

١ - ٢

لم يزل الباحثون فى الأدب يظهرون اهتماما قليلا بدراسة مفاهيم الأدب . ويرجع ذلك ، بدون شك ، إلى حقيقة أن البحث فى هذا الحقل لم يبدأ إلا مؤخراً فحسب ؛ ولهذا فإن نتائج هذا البحث لا تتعلق إلا بمجموعة صغيرة نسبيا من الظواهر . ومع ذلك فإننا نجد أن كل « نظريات » الأدب القائمة فى الواقع ، باستثناء تلك القائمة على النظرية التوليدية ، هى مجرد صور متطابقة تطابقا تاما مع مفاهيم للأدب . وفى هذا الصدد لا تختلف هذه « النظريات » عن الأبحاث المعيارية الراسخة التى عرض فيها الكتاب والنقاد عبر القرون المختلفة آراءهم عن طبيعة النصوص الأدبية[١] . ومع ذلك لم يشرع أحد من الباحثين حتى الآن فى القيام بتحليل علمى منظم وشامل ، للطريقة التى تؤدى بها مفاهيم الأدب وظيفتها فى داخل المؤسسات المختلفة ، من مثل مجالس الفنون ، وشركات النشر ، والمكتبات العامة ، إلخ . وثمة سبب آخر لعدم متابعة دراسة مفاهيم الأدب على مدى واسع ، هو أن هذه الدراسة تقود إلى موقف انتقادى فى مواجهة أشكال النقد الأدبى . إن افتقاد معايير من أجل تطبيق واضح لتوصيفات الخصائص النصية المزعومة من ناحية ، والطبيعة الشعائرية إلى حد بعيد لكل حديث عن الأدب من ناحية أخرى ، يشوهان سمة العلمية ، أو بالأحرى سمة الوضوح التى ينسبها الباحثون فى الأدب عن طيب نفس إلى وجهات نظرهم . ولذلك لا ينبغى للمرء أن يبالغ فى تقدير رغبة منظرى الأدب فى إخضاع أحكامهم للنقد بمعنى الكلمة . ذلك أنه فى داخل النظرية الأدبيّة ، تبدو الأسئلة المتعلقة بتطبيق « المصطلحات الفنية » ، وطبيعة الاستراتيجيات القولية verbal المستخدمة فى كل حديث عن الأدب ـ تبدو كأنها قد أحيطت بالتقديس . وهذه هى وسيلة النقد الأدبى فى تحصين نفسه ضد الفحص النقدى .

١ - ٢ - ١

إن كل هذا لا يطرح ، مع ذلك ، أى دليل ضد مشروعية دراسة مفاهيم الأدب أو ثمار دراستها ، بل إنه يدل على أن البحث فى حقل الحديث الموجهً عن الأدب ينبغى أن يتغلب أولا وقبل أى شىء آخر على عوائق حقيقية . وقد ألح بورديو Bourdieu إلحاحا متكررا على إظهار أن المؤسسات الثقافية تتحصن بوسائل هى غاية فى القوة ، يحمى بها أعضاء هذه المؤسسات سلطتهم . إن هذه الوسائل تحجب العوامل الاجتماعية المكوِّنة للمؤسسات الأدبية ، وللاستراتيجيات التى تستخدمها هذه المؤسسات من أجل تحقيق سياساتها (بورديو وباسيرون Passeron ١٩٧٠ : ٢٨ هـ . ، ٣٢ ، ٣٤) . وهكذا ، فإن الخلوص إلى صورة واقعية ومتماسكة عن هذه العوامل وتأثيراتها يعد بمثابة مهمة صعبة (بورديو ١٩٧٩ : ١٠)[٢] .

١ - ٣

إن المؤسسات الاجتماعية التى تتعامل مع الأدب تفصح عن مفاهيم للأدب خاصة بها ، بل تعطيها شرعية الوجود فى المجتمع . وتقدم هذه المؤسسات هذه المفاهيم إلينا بوصفها مجموعة من المعارف التى لا غنى عنها فى تكوين وجهات نظرنا عن طبيعة النصوص الأدبية ووظيفتها . وإذا كانت مفاهيم الأدب تقوم بدور جوهرى فى كل حديث عن الأدب ، كما قد قيل ، فهل تمارس هذه المفاهيم أيضا تأثيرا عميقا على قراءاتنا للنصوص الأدبية[٣] ؟ومن أجل تأييد هذا الرأى ،

* يُترجم مصطلح Institution بـ « مؤسسة » ، وينسب إليها بـ « مؤسسى » و « مؤسساتى » ؛ ولكنى أميل إلى استخدام « موجَّه » عندما تكون صفة أو ظرفا بخاصة .

يستطيع المرء أن يقرر أن القارىء ـ فى وصفه لرد فعله تجاه نص ما ـ يعتمد على توصيفات الخصائص النصية التى ينقلها إليه مفهوم ما للأدب . إن هذا يعنى ضمنا أن بعض مفاهيم الأدب تعمل فينا من حيث نحن قراء بوصفها برنامجا للقراءة ؛ بمعنى أنها تمثل وسيلة يمكن من خلالها أن ندرك العناصر النصية وأن نسميها . ومع ذلك فإن الطبيعة المعيارية وغير الدقيقة لمفاهيم الأدب تغفل فى حسبانها حقيقة أن النعوت التى يلحقها القراء بالعناصر النصية إنما هى نعوت ذات قيمة وصفية .

١ - ٤

وبطبيعة الحال فإن البحث التجريبى (الإمبريقى) يمكن أن يقرر هوية الدور الخاص الذى تقوم به مفاهيم الأدب فى عملية القراءة . ولحسم هذه المسألة ، ينبغى علينا أن نختبر فرضيات بعينها تختص بطبيعة العمليات الإدراكية وتأثيراتها . ونحن ربما نظرنا إلى هذه العمليات بوصفها دليلا على استخدام مفهوم ما للأدب فى النصوص التى تخضع للفحص التجريبى . وربما افترضنا كذلك ، على أساس النتائج المقررة فى علم النفس المعرفى ، أننا ندرك النصوص ونفحصها فحصا تجريبيا فى داخل أطر تصورية تمكن القراء من تفسير العناصر النصية . وعلى افتراض أن مفاهيم الأدب تقوم بدور مثل دور هذه الأطر فى قراءة النصوص الأدبية ، يستطيع المرء أن يشك فى أن دراسة مفاهيم الأدب يمكن أن تقدم أى إسهام حقيقى فيما يقوم به الباحثون من عمل فى داخل علم النفس المعرفى . إننى لا أوافق على هذا الشك . وسوف أحاول ، فيما يلى ، أن أبين أن دراسة مفاهيم الأدب يمكن أن تسهم إسهاما حقيقيًا فى تشكيل وجهات نظرنا ؛ أولا ، نحو السمة الموجهة لـ « المعرفة » التى يستخدمها القراء ، والتى يكتسبونها فى قراءاتهم للنصوص الخاضعة للفحص التجريبى ؛ وثانيا ، نحو الظواهر النصية التى تقوم بدور مهم فى العمليات التى يعاد بناؤها فى ذاكرة النص .

٢ - الأطر و « المعرفة »

٢ - ١

حدد مينسكى Minsky (١٩٧٥) فى ورقة بحث أولية - حدد الإطار بوصفه بنية المعلومات data التى يمكن عن طريقها أن تمثَّل المواقف الاعتيادية ، من مثل الوجود فى غرفة ، أو الذهاب إلى حفلة عيد ميلاد . . . إلخ . فالإطار هنا يحتوى على معلومات عن طريقة استخدامه ، ويقرر التوقعات فى موقف بعينه ، وما يمكن أن يحدث عندما لا تتحقق هذه التوقعات . وقد تبنى شانك Schank وأبيلسون Abelson (١٩٧٧) هذه الأفكار ؛ حتى أن تحليلها قد أسهم على نحو حاسم فى قبول أصحاب علم النفس المعرفى لفكرة احتواء الأطر بشكل عام على « معرفة » ذات خصائص مشتركة من أنماط بعينها للأشياء ، والأحداث ، والمواقف[٤] .

٢ - ١ - ١

وقد طرحت على بساط البحث أطروحات مناظرة لتلك السابقة فى تناول النصوص تناولا تجريبيا . ومن المعتقد هنا أن الأطر تستخدم كذلك فى فهم النصوص . وقد سلّم الباحثون بعدد من العمليات التى يعتقد أنها مكونة لفهم النص ، ولكن هذه العمليات لم توصف حتى الآن إلا بشكل هو غاية فى عموميته . إن هذه العمليات تتضمن تكاملاً بين ما يقرره النص تقريراً واضحاً أو تقريراً ضمنياً ؛ وعدم الالتباس (أندرسون ١٩٧٧ : ٧) ؛ والأحكام التى تخص بعض الصفحات فى نص ما بالأهمية أو بعدم الأهمية (أندرسون ١٩٧٧ ـ ١١) ؛ والإجابة عن الأسئلة التى تطرحها الأفعال actions الموصوفة فى نص ما . (باور وآخرون ١٩٧٩ : ١٨٧) ، إلخ[*] . وقد اقترح باحثون آخرون (على سبيل المثال كينتش Kintsch ١٩٧٧ : ٣٧٩ هـ .) أن « نظم المعرفة » (الأطر) هى التى تقرر ما يتم تذكره من نص ما ، وكيف يلخص هذا النص ، وأى نظام للتتابع ينسب إلى الأجزاء النصية .

٢-٢

لقد اعتاد الباحثون اتخاذ موقف نقدى تجاه النتائج التى يحصلون عليها فى حقل دراسات الأطر . ولكن ثمة أسئلة لم تتم الإجابة عنها حتى الآن ، هى : كيف تُنشط الأطر ؟ وكيف تُكتسب ؟ وإلى أى مدى تجسد « معرفة » تفصيلية ؟ إلخ[٦] . ولهذه الأسباب ليس من الواضح ماذا يعنى أن « نفهم » نصاً ؟ وأن نعطى « تفسيراً صحيحاً » له عن طريق استخدام فكرة الإطار . وأما كون هذه الأفكار أفكاراً ذات طبيعة إشكالية حقاً فأمر يمكن أن توضحه الحقيقة التالية : إن مجرد اقتناع الأشخاص ، الذين تدرس استجاباتهم تجريبياً ، بأنهم يفهمون خطابا أدبياً ما فهماً صحيحاً ، هو أمر يسلم به بعض الباحثين بوصفه معياراً من المعايير التى يعول عليها فى قياس مدى فهم النص[٧] .

٢ - ٣

ويتصل نقص الوضوح فى الأفكار السابقة بالغموض الذى يحيط بأنماط « المعرفة » التى يعتقد القراء أنهم يستخدمونها . ذلك بأن عملية الفهم يُنظر إليها على وجه العموم بوصفها إدماجا لمعلومات جديدة ، يوصلها النص ، فى « المعرفة » التى يمتلكها القارىء من قبل . وبطبيعة الحال ، تتأسس جدة المعلومات بالنسبة إلى القارىء بشكل نسبى على هيكل « المعرفة » المستوعبة لديه . ولهذا فإن كل محاولة لتوضيح ما يعنيه فهم نص ما تعتمد على الثقة فى قدرتنا على فهم طبيعة « المعرفة » التى يستخدمها القراء . وهنا ينبغى على المرء أن يلتفت إلى العوامل الاجتماعية ، أو - على نحو أكثر تخصيصاً - إلى العوامل الموجهة من قبل المؤسسات الاجتماعية التى لا تقرر طبيعة هذه « المعرفة » فحسب ، بل تقرر كذلك طريقة تطبيقها . ومن هذا الوجه يمكن لدراسة مفاهيم الأدب أن تسهم إسهاماً أصيلاً وقيِّماً فيما يقوم به أصحاب علم النفس المعرفى من عمل .

٢ - ٤

وفى المناقشات القليلة التى كرسها علماء النفس لهذه المسألة ، استخدم مصطلح « معرفة » بمعان مختلفة ؛ فأحياناً كان يستخدم بوصفه مصطلحا مرادفاً لمصطلح « المعلومات » (برانسفورد ومكريل ١٩٧٤ : ١٩٧) . ولتعقيد المسألة إلى حد أبعد من هذا ، افترضت أنماط كثيرة من « المعرفة » ، من مثل معرفة اللغة ، ومعرفة المعنى ، والمعرفة غير اللغوية ، والعلاقات الضمنية للمعرفة[٨] ، والمعرفة المدركة إدراكاً حسياً ، والمعرفة الدلالية ، وعلاقات المعرفة غير ذات المعنى[٩] . ولكن طبيعة هذه الأنماط لـ « المعرفة » غير واضحة .

٢ - ٤ - ١

إن برانسفورد ومكريل (١٩٧٤) وفرانكس Franks (١٩٧٤) يحاولون أن يحددوا مستوى للـ« معرفة » ، يكون في رأيهم ، جوهرياً من حيث إنه يمكّن المتحدثين بلغة ما من أن يفهموا جملاً ونصوصاً في هذه اللغة . وطبقاً لهؤلاء المؤلفين فإن هذه « المعرفة الجوهرية » تختلف عن « المعرفة » اللغوية . إن التعبيرات المنطوقة verbal تشير إلى أشياء موجودة في واقع (فوق اللغوى) . و« معرفة » هذه الأشياء وعلاقاتها بعضها ببعض أمر لا غنى عنه من أجل تطبيق المعرفة اللغوية بطريقة تمكن من فهم الجمل والنصوص . والمعرفة غير اللغوية تتلاءم وحجم الموجودات المتعينة في الواقع ، والعوامل التى تسبب تغييرات في المواقف ، إلخ (برانسفورد ومكريل ١٩٧٤ : ٢٠١) . ويؤدى تطبيق هذه « المعرفة » على التعبيرات المنطوقة إلى ظهور تحديدات للمعنى تُنسب - من ثم - إلى هذه التعبيرات . (برانسفورد ومكريل ١٩٧٤ : ٢٠١) . ويلاحظ أن هذين المؤلفين يأخذان « معرفة » المعنى في حسبانها بوصفها معرفة متميزة عن المعرفة اللغوية (١٩٧٤ : ٢٠١) .

٢ - ٥

وطبقاً لفرانكس (١٩٧٤ : ٢٤٩) . فإن « المعرفة المدركة إدراكاً حسياً بشكل ضمنى » هى التى تشكل المعرفة (غير اللغوية) الأساسية ، المستخدمة في فهم اللغة . كذلك فإن معنى جملة ما لا يؤدَّى من خلال رموزها اللغوية وما بين هذه الرموز من علاقات ؛ فالرموز تُنَشِّط المعرفة المدركة حسياً ؛ أما العلاقات بينها فتحدد كيف ينبغى أن تُنَشَّط المعانى التى تنتجها المعرفة الحسية .

٢ - ٦

ليست هذه المحاولات للتمييز بين الأنماط المختلفة من المعرفة بمقنعة ؛ فأولاً ، ترد الأشياء الكثيرة التى نستطيع أن « نعرفها » - ترد بوصفها معايير للتفريق بين أنماط المعرفة . وهذا يسقط من الحسبان إمكانية القيام بتمييز واضح وضوحاً كافياً بين المعرفة اللغوية والمعرفة غير اللغوية . أما أن نلمح - كما يفعل المؤلفون السابقون - إلى أن ما نعرفه عن كلمة « كرسى » يختلف اختلافاً جوهرياً عما نعرفه عن الشيء المسمى « كرسياً » ، فهذا مجرد تسليم ضمنى بالمسألة . وثانياً ، فإن هؤلاء المؤلفين لا يناقشون الأسباب التى تجعلنا ننظر إلى أنماط « المعرفة » التى يسلمون بوجودها على هذا النحو . وأياً كان من يقدِّم وجهات نظر أولئك المؤلفين بوصفها جزءاً أساسياً من المعرفة ، فهو يزعم فيما يتصل بذلك أن هذه الأراء ذات أساس جيد ، وأن إمكانية الدفاع عنها أمر يمكن تقريره على نحو واضح . وتمثل فكرة « المعرفة الضمنية » فيما يتصل بهذه النقطة ، تعارضاً بين المصطلحات ، كما يُعد التمييز بين المعرفة غير اللغوية والمعرفة اللغوية أمراً غير ذى صلة بالموضوع . إن هؤلاء المؤلفين يعتقدون بصورة واضحة أن المزاعم التى يتمكنون من ربطها بفكرة المعرفة إنما هى مزاعم بديهية . وهم لا يحولون دون الإجراءات التى يمكن أن تفرض قبول مزاعمهم ، وبذلك يسقطون من حسبانهم جانبا جوهريا من المعرفة (انظر زوبَّة Suppe ١٩٧٤ : ٧٢٥) .

٢ - ٧

وما يجعل من دراسة مورتُن Morton الأخيرة استثناءً في هذا الصدد ، ويعطيها ما تستحقه من قيمة كبيرة ، هو أنه يتناول في دراسته المشكلات المذكورة سابقا باهتمام أكبر من ذى قبل . ومورتن يزعم أن يحلل وجهات النظر العادية حول القضايا النفسية (الدوافع ، النوايا) من خلال استخدام مصطلحات الأطر Schemas . وعلى الرغم من أن فكرة الأطر توازى توازيا خفيفا مع النظريات ، فإنها تختلف عنها اختلافا أساسيا . إن كلا من الأطر والنظريات يتضمن مزاعم قوية ، توحى بأنها صحيحة ؛ وهذه المزاعم هى ضروب من الحدس عن أفضل شرح ممكن للظواهر قيد البحث (مورتن ١٩٨٠ : ٤) . وأما الفرق الجوهرى بين إطار ما ونظرية ما فهو أن النظرية تشير بطريقة دقيقة إلى أشياء في العالم ، في حين أن الأطر تبدو في هذه النقطة غير واضحة . فمثلا تبين الشروح القائمة على أساس فكرة الإطار عن تضارب قوى مع وجهات نظر هيمبل Hempel عن الشرح العلمى : فبدلا من القوانين المفسرة ترد « المبادىء » ، وتظل دائما إمكانية تطبق هذه المبادىء على الظاهرة المبحوثة أمرا غير مؤكد ، أو أمرا جزئيا على أفضل تقدير . وهذه الشروح العادية (للظواهر والقضايا النفسية) لا يمكن ، في رأى مورتن كذلك ، أن تحلل بوصفها أمثلة على التفكير العلمى . وها هنا يشير المؤلف إلى كتاب « الشرح والفهم » لمؤلفه فون رايت Von Wright ، الذى كان يحاول أن يطور شكلا من أشكال الشرح الغائى . الذى ينبغى أن يكون صحيحا بشكل منطقى ، ومتعلقا بالعلوم الإنسانية بخاصة ، ولكنه متميز بشكل جوهرى عن الشروح الطارئة التى تقدمها لنا العلوم الطبيعية .

٢ - ٧ - ١

يعتقد مورتن أننا نفهم ، في الحياة اليومية ، الأفعال التى تقع أمامنا بمساعدة فكرة الأطر . ولكن مثل هذا الفهم يظل فيها جزئيا وغامضا ، وبخاصة في وجود تلك الفروق بين النظريات والأطر . ومع ذلك ، فإن مورتن ينكر أن يصبح استخدام فكرة الأطر بشكل خالص أمرا ذاتيا وجزافيا ؛ لأن الأفعال التى تقع في الحياة اليومية تُشرح دائما من خلال مصطلحات الرغبات ، والنوايا ، والاعتقادات . كذلك ، فإن الاستخدام اليومى العادى لهذه المفاهيم النفسية يسير وفقا لقواعد بعينها .

٢ - ٨

من المفترض بشكل عام أن الرغبات مطواعة أو مرنة ؛ فعندما تحل رغبة ما محل أخرى ، تبقى الأولى حية ، منتظرة الفرصة لمعاودة الظهور (مورتن ١٩٨٠ : ١٣٥) . ولذلك لا ترتبط رغبة ما بشىء واحد بعينه ارتباطا أبديا ، بل تظل مرتبطة بمجموعة من الأشياء والأهداف . وهذا التصور يشرح لنا لماذا يمكننا أن نرضى رغباتنا بالاستعاضة عنها ؛ حيث يمكن أن يؤدى إرضاء رغبة ما إلى الإشباع المقصود إليه من خلال إرضاء رغبة أخرى . وهكذا تشكل الرغبات متوالية continuum تبادلية على هذا النحو .

٢ - ٨ - ١

إن فهم فعل ما يتضمن دائما فهم صورة أدائه العقلية . وكما يقول مورتن (١٩٨٠ : ٥٩ هـ .) فإن العملية تكون على النحو التالى : يُستدعى وصف الفعل المطروح بحثه من الذاكرة ؛ وبعد ذلك يتخيل المرء كيف ينبغى أن يحقق هذا الفعل . وعلى النقيض مما يوحى به مصطلح « وصف » ، فإن ما يستدعى من الذاكرة ليس صورة لفظية ، بل مهارات تأخذ شكل التعليمات التى تبين كيفية ارتباط

الاستعادة الحسية بالتحكم فى العضلات (١٩٨٠ : ٥٩) .

٢ - ٨ - ٢

وأما التدليل بشكل صحيح على أن للشخص اعتقادات ، فأمر يحتاج إلى تحقق ثلاثة شروط : فينبغى أولا أن تكون هذه الاعتقادات متصلة بأشياء موجودة فى الواقع ؛ ويلزم ثانيا أن يعبر عنها بصورة تعطيها صفة جازمة ؛ وأخيرا ينبغى أن تكون قائمة على أساس (« موضوعى ») . ودائما ما تتحقق هذه الشروط ولكن على نحو جزئى .

٢ - ٩

وتعد دراسة مورتن التى نحن بصددها بمثابة استثناء من حيث إنها تعطى قيمة مركزية للقضايا المتصلة بطبيعة « المعرفة » التى يستخدمها الناس فى المواقف العادية . وعلى الرغم من ذلك ، فإن ما يركز عليه مورتن يطرح مشكلات جد خطيرة .

فهو أولا لا يفرق ، فى تحليلاته بين الخطاب المدرك بالحواس object - discourse وما وراء الخطاب meta - discourse ؛ وثانيا ، تستند أطروحاته دائما على مغالطة منطقية ، وتقود إلى تعارضات . وعلى نحو ما أوضحنا من قبل ، فإن أطروحة مورتن المركزية هى أن المظاهر النفسية للحياة اليومية يمكن أن تُنْسَبَ إلى فكرة الأطر ، وأن تُشْرَحَ من خلالها . والخاصية المميزة لاستخدام فكرة الأطر هى أنه يبقى هناك دائما استقلال يؤبه له بين معنى المصطلحات النفسية وتطبيقها من جهة ، وتعريفاتها من جهة أخرى . وعلى الرغم من هذا ، يلجأ مورتن إلى هذه المصطلحات وتعريفاتها فى تحليله علاقة المظاهر النفسية وشرحها بفكرة الأطر .

٢ - ١٠

لقد رأينا كيف أن مورتن يولى فكرة مرونة الرغبات وطواعيتها اهتماما كبيرا ، من حيث إنها تأخذ أشكالا متنوعة . فعندما تتعارض رغبة مع رغبة أخرى ، سوف تكبت إحداهما بدون أن تختفى اختفاء كليا برغم ذلك . إن وجهة نظر مورتن تلك (١٩٨٠ : ١٤١) ، التى مؤداها أنه يمكن إشباع الرغبة بطرق مختلفة ، وجداله الذى فحواه أن سلسلة الرغبات تشكل متوالية تبادلية ، لا يثبتان من خلال الدليل التجريبى ؛ لأنهما يعتمدان فى وجودهما على مجرد تعريف مورتن لمصطلح « الرغبة » . وليست هناك أية إشارات إلى الطريقة التى يمكن من خلالها تعريف الرغبات مع ذلك .

٢ - ١١

ويذهب مورتن كما ذكرنا إلى أن فهم فعل ما يتضمن فهم الصورة العقلية لأداء ذلك الفعل . والمؤلف يفترض هنا أن هذه العملية ينتج فيها وصف للفعل المطروح للبحث . وهذا الوصف ، برغم ذلك ، لا يتمثل فى صورة لفظية ؛ وذلك لأن المرء ، كما يقول مورتن نادراً ما يستطيع أن يصف ـــ لفظيا ـــ الملامح الجوهرية (لفعل بعينه) (١٩٨٠ : ٥٩) . ويستخلص مورتن من حقيقة أن معظم الناس غير قادرين على وصف فعل متعمَّد ـــ يستخلص ذلك الاستنتاج الخاطىء الذى مؤداه أن ثمة شيئا موجودا بما هو « وصف غير لفظى » . إن الادعاء بأن الصورة العقلية لأداء الفعل تتضمن مهارات تكون مخزونة بوصفها تعليمات حسية حركية Senso - motoric ، لا يتأيد من خلال الدليل التجريبى ؛ فهذا لا يعدو أن يكون نتيجة مترتبة على الزعم بأن المعلومات المتوافرة عن الأفعال المتاحة فى الذاكرة يمكن أن تصاغ لفظيا بشكل واضح .

٢ - ١٢

وتنطبق هذه الملاحظات نفسها على معايير مورتن فى إمكانية الدفاع عما يؤكده من أن الناس يضمرون فى أنفسهم اعتقادات بعينها . والمعيار المركزى هنا هو أن هذه الاعتقادات لابد أن تتصل بالأشياء الموجودة فى العالم الحقيقى . وهذا يعنى أن الاعتقادات المعنية ينبغى أن يفصح عنها فى صورة لفظية (١٩٨٠ : ٩٣ هـ) .ولما كان مورتن لايفرق بين مستويَىْ التحليل : الفيزيقى object - level والميتافيزيقى meta - level ، فإنه ـــ بذلك ـــ لا يكون فى وضع يمكنه من تحديد ما إذا كان ينبغى على المحلل ، وكذلك على الشخص المنسوب إليه الاعتقادات ، أن يكونا قادرين على صياغة هذه الاعتقادات فى صورة لفظية واضحة . ذلك لأن مورتن لا يأخذ فى حسبانه أن اعتقادات الشخص لها صلة بالأشياء الموجودة فى العالم . وهو بهذا يشير إلى حقيقة أننا ما يزال من حقنا أن نستنتج أن الاعتقادات تكون مضمرة فى نفس الشخص ، وذلك إذا كانت العبارات التى ينطق بها هذا الشخص تكشف عن « صيغ نحوية مألوفة » . إن مورتن لا يقول لنا ما هذه الصيغ . وعلى الرغم من ذلك ، فإنه حتى لو سلَّم المرء بأن ثمة صيغا نحوية يعبر الناس من خلالها بصورة متكررة عن اعتقاداتهم ، فإن وجود مثل هذه الصيغ لا يمكن أن يرسى لنا أساسا لأن نزعم بناء عليه أن الاعتقادات مضمرة حقا فى أنفسهم . ومثل هذا الاستنتاج لا يكون مبررا إلا إذا أوضح المرء الظروف الخاصة التى يمكن أن تعبر فيها صيغ نحوية بعينها عن الاعتقادات . وفى المرحلة الراهنة من البحث فى هذا الموضوع ، يكاد يكون من المحال أن نقوم بأى حدس معقول عن العلاقة الرابطة بين الصيغ النحوية والاعتقادات . ومورتن نفسه يقرر فى مقام آخر (١٩٨٠ : ٨٤) أنه فى حين نستطيع أن نعرف بصورة تقريبية عن أى شىء يتحدث شخص ما ، فمن الممكن أن نظل ـــ برغم ذلك ـــ غير متأكدين مما يتعلق به كلامه ، بحيث يظل الأمر غير واضح فيما إذا كان هناك اعتقاد ما وراء كلامه أم لا . وها هنا يفترض مورتن أن جملة ما يمكن أن تشير إلى شىء ما (وليكن بطريقة كلية) ، ولكنها تخفق فى أن توصل اعتقاداً . وهذا الافتراض يتعارض مع وجهة نظر مورتن المقررة من قبل ؛ بمعنى أنه إذا كان تعبير ما مشيرا ، فهو بالتحديد يمكن أن يكون موصلا لاعتقاد ما .

٣ - علاقة العوامل الموجهة بـ« المعرفة » الخاصة بالنصوص الأدبية

٣ - ١

فى القسم السابق ، الأطر و « المعرفة » ، حاولت أن أبين أن فكرة « المعرفة » تحتاج ، لكونها فكرة مركزية فى مجال بحث فكرة الأطر ـــ تحتاج إلى إيضاح . إن الصعوبات التى ناقشناها حتى الآن تنبع من حقيقة أن الباحثين لايكادون يكونون على وعى بالطبيعة ذات الصفة الموجهة من المجتمع بما هو مؤسسة لما يؤخذ ، فى حقل ما من حقول البحث ، بوصفه « معرفة » . إن أى مؤسسة تطبق دائما معايير (ضمنية) ، يتم من خلالها وضع الأشخاص الذين يرغبون فى توظيف قدراتهم فى داخل تلك المؤسسة ، فى مراتب متدرجة طبقا لهذه القدرات .

أما ما ينظر إليه بوصفه « معرفة » فهو إلى حد كبير شيء يتم تعلمه وتقويمه بشكل ضمني في داخل المؤسسة . وقد بين كون Kuhn (١٩٨٠ : ١٨٨ff) صحة هذا الأمر فيما يتصل بالطلاب المدربين على القيام بأبحاث علمية ، كما يقدم بوردو وبازرن (١٩٧٠ : ١٠٤ ، ١٠٩) تحليلا مشابها للتعليم الفنى .

٣ - ٢

إن دراستنا مفاهيم الأدب يمكن أن توسع من درجة تبصرنا ، إلى حد كبير ، بما تعده مجتمعات بعينها ، « معرفة » . وكما قيل من قبل ، تُمنح القدرة على ملاحظة الشفرات الشعائرية في الكلام عن الأدب قيمة عالية في مجتمعنا . ذلك أن المدى الذى يذهب إليه شخص ما في استجابته لهذه الشفرات هو بمثابة عامل مهم في وصفنا لذلك الشخص بأنه واسع الاطلاع .

٣ - ٢ - ١

ولكن ما هذه الأعراف الاجتماعية الخاصة بـ « المعرفة » في الأدب ؟ إن الاستراتيجيات التى يحاول دارسو الأدب من خلالها أن يبرروا أحكامهم assertions تزودنا – على نحو ما يذهب فيردا سدونك (١٩٨١أ ، ١٩٨١ب) – بإشارات يمكن الوثوق بها عما يقصده هؤلاء الدارسون بـ « المعرفة الأدبية » . إن الاستراتيجيات المثارة هنا تجسد أفكارا مناسبة للطريقة التى تكتسب بها « المعرفة » ، وللأسس التى يمكن بمقتضاها أن ننظر إلى أحكام دارسى الأدب بوصفها أحكاما يمكن الدفاع عنها . ويرتبط ما قام به ريتشاردز من عمل (١٩٦٧ ، ١٩٧٠ أ ، ١٩٧٠ ب ، ١٩٧٣) ارتباطا خاصا بالموضوع المثار هنا . ويعد ريتشاردز واحدا من قلائل حاولوا أن يقدموا تحليلا مفصلا لعملية فهم النصوص الأدبية . وعلاوة على هذا ، فإن تعلم الأدب في المدارس الثانوية ، على نحو ما أوضحه كوك Kok وفان ميتران v. Meeteren (١٩٨٠) ، تعليم مؤسس على أفكار مماثلة لتلك التى يعتنقها ريتشاردز .

٣ - ٣

يرى ريتشاردز (١٩٧٣ : ١٨٠) أن القارىء يسأل دائما عما يعنيه نص ما . ويذهب ريتشاردز إلى أن كل نص يحتوى على أربعة أنواع من المعنى (meaning) : المعنى (المفهوم) sense ، أى حالة الأمور المتحدَّث عنها ؛ الشعور feeling ؛ أى العواطف التى يخبُرها المؤلف بالنظر إلى هذه الحالة ؛ وروح الأسلوب tone ؛ أى موقف المؤلف تجاه العامة من الناس ؛ والقصد intention ، أى الأثر الذى يقصد المؤلف أن يحققه في نفوس قرائه . ويمكن ، وفقا لفكرة ريتشاردز ، أن تتميز أنماط الخطاب المختلفة بعضها عن بعض من خلال نمط المعنى المسيطر على كل منها . وهكذا يسود ، في الخطاب العلمى ، نمط المعنى « المفهوم » sense ؛ وفي الشعر ، حيث لا تكتسب الأحكام التقريرية قيمة واقعية ، بل تقف عند حد كونها وسائل للتعبير عن العواطف والمواقف ، يندمج المعنى « المفهوم » والشعور معا . ولكن كيف يمكن لجوانب المعنى تلك أن يتميز بعضها عن البعض الآخر ؟ يقترح ريتشاردز في هذا الصدد (١٩٧٣ : ١٢٩) أن التحقق من هوية المعنى « المفهوم » أمر بسيط وواضح . وعلى النقيض من المعنى « المفهوم » فإن « الشعور » نادرا ما يمكن وصفه (١٩٧٣ : ٢٢٠) . ولهذا ، فإنه يتعين على المرء أن يلجأ إلى الاستعارة ، التى تتطلب ، برغم إمكانية تعلمها بسهولة ، مهارة وموهبة عظيمتين (١٩٧٣ : ٢٢٠) . غير أن التحقق من هوية المعنى « المفهوم » ليس على الإطلاق أمرا سهلا ، على النقيض مما يريدنا ريتشاردز أن نعتقد . وريتشاردز لا يورد معايير يمكن على أساسها القيام بهذا التحقق ؛ بل إنه قرر مرارا وتكرارا أن المعنى « المفهوم » لقصيدة ما يمكن أن يكون « غير منطقى » أو غامضا (١٩٧٣ : ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٣) . وفي مقام آخر ، يبدو ريتشاردز كأنه يتراجع عن حكمه السابق بأن الشعور (في خبرة المؤلف ، أو القارىء ، أو كليهما ؟) يمكن أن يعبر عنه تعبيرا لفظيا . وعلى العموم ، فهو يقول إنه ليس أمراً مرغوباً فيه أن يحدث انعكاس على « الشعور » ، أو « روح الأسلوب » ، أو « القصد » ؛ فأنماط المعنى هذه ينبغى أن تُستقبَل « كل بحسب طبيعته الخاصة به والمباشرة » . إن الانعكاس الواضح أمر ضرورى فحسب « عندما تنشأ صعوبة ما » (١٩٧٣ : ٣٢٩) . وبطبيعة الحال ، فإن مثل هذه « الصعوبة » تتعلق بالتحقق من هوية « الشعور » . وهكذا فإن التعبير اللفظى يتوقع فحسب عندما يؤدى تأسيس الشعور إلى وجود حالات ذات طبيعة إشكالية ؛ وسوف تسقط مثل هذه الحالات من الحسبان بشكل دائم احتمال نجاح تقرير الشعور في صورة لفظية .

٣ - ٤

إن ريتشاردز يفترض أن القارىء قادر على تقرير أنواع المعنى المكونة للنص ، وذلك على أساس الخبرات المكتسبة في أثناء عملية القراءة . ذلك بأنه من المفترض أن كل نمط للمعنى في النص ينتج خبرة خاصة به . وهذا الافتراض يناظر منح القارىء سلطة كى يدلى بأحكام عما يمكن أن يكون قد شعر به أو فكر فيه في خلال عملية القراءة ، ليكون ذلك بمثابة دليل على وجود نمط ما للمعنى في النص . ومن الاعتقادات الشائعة بين دارسى الأدب أن الإحساسات المزعوم إنتاجها من خلال نص ما ، تبصرنا بخصائص ذلك النص . ومن المعتقد غالبا أن هذه الإحساسات – فيما يرى ريتشاردز – مؤثرة بطبيعتها . ومؤدى هذا أنها إحساسات عامة ، ولا يمكن تجنبها ، كما لا يمكن التعبير عنها في صورة لفظية .

٣ - ٥

إن إعادة بناء ما يعنيه النقاد والقراء بمقولة « فهم النص » لا يأخذ دلالته الكاملة إلا إذا تضمن تحليلا للوظيفة التى تؤديها أفكار هؤلاء النقاد والقراء عن هذا الموضوع في المؤسسات الأدبية . ويشير فيردا سدونك (١٩٨١أ) إلى تجربة ابتكرت خصيصا لكى تلقى الضوء على هذا الموضوع . وكانت الفرضية المختبرة ها هنا هى أن ردود أفعال مدرسى الأدب للأحكام المتعلقة بخصائص النصوص الأدبية وعملية القراءة هى ردود أفعال مقررة من قبل المجتمع بوصفه مؤسسة .

٣ - ٥ - ١

تنص الكتب المدرسية الحالية على أن هدف تعليم الأدب في المدارس هو أن يتعلم التلاميذ أن يقرأوا قراءة جيدة ، وأن يستمتعوا بالأدب . هذا في حين ينصرف قليل من الاهتمام إلى الطريقة التى تتحدد بها خصائص النصوص . إن « النظرية » هنا لا تعد شيئا ذا أهمية إلا إذا قامت بدور « توسطى » مع نصوص « عينية » ؛ بمعنى أنها تسهل الاتصال بين القارىء والنص . ولكن إذا حدث أن ظفرت « النظرية » بأهمية أكبر من تلك ، فسوف ينظر إليها بوصفها شيئا ضارا

بمتعة القراءة . (انظر جريفيون Greffioen ودامِسْما Damsma ١٩٧٨ : ٣٠٨) .

٣ - ٥ - ٢

وتحمل هذه الأفكار صورة قريبة من تلك التى يدافع عنها ريتشاردز ؛ وذلك من حيث إنها تنسب أهمية كبرى للإحساسات المؤثرة التى ينبغى أن تنتجها النصوص الأدبية فى داخل القراء . ونتيجة لهذا ، فإن مكانة مصطلحى « النظرية » و« الفكرة » عند ريتشاردز — تظل غامضة . وبطبيعة الحال ، فمن المعتقد أن تعلم طائفة يسيرة من عمليات وصف الخصائص النصية هو أمر لا غنى عنه لكى يصوغ المرء استجابته لنص ما فى صورة لفظية بشكل صحيح ؛ ولكن — من الناحية الأخرى — ينظر إلى حالة الاضطرار إلى اللجوء إلى هذه العمليات الوصفية على أنه تهديد للخاصية « الفورية » التلقائية ، والعاطفية التى ينبغى أن تتوافر فى عملية القراءة . وهكذا ، فإن مدرسى الأدب يجدون أنفسهم فى موقف مختلف اختلافا جذريا عن ذلك الذى عاشوه فى أثناء تلقيهم لتدريبهم الأكاديمى . لقد كان هؤلاء المدرسون يواجهون بعدد كبير من التعريفات أو العمليات الوصفية لخصائص النصوص الأدبية ؛ وذلك لأن مناهجهم الدراسية تتراوح بين أن تكون مكيفة وفقا للحقائق التاريخية بشكل أساسى ، وأن يكون التركيز فيها على التطورات الحديثة فى النظرية الأدبية . وفى كلتا الحالتين ، يكتسب الطلاب مجموعة واسعة ومتنوعة من تعريفات الخصائص التى يعتقد أنها ينبغى أن تتوافر فى النصوص الأدبية . كذلك فإن مقررات الدراسة الأكاديمية قد تهتم بعض الاهتمام ، وقد لا تهتم مطلقا ، بطبيعة عملية القراءة وأهدافها ، على الرغم من أن مفاهيم هذه المسألة تكمن فى أساس كل حديث عن الأدب (انظر فيردا سدونك ١٩٨١ ب) .

٣ - ٦

إن وجهات النظر السابقة تقود إلى افتراض أنه ينبغى على المدرس ، لكى يؤدى وظيفته بشكل صحيح فى داخل مؤسسة تعليم الأدب — ينبغى عليه أن يعدل فيما قد تعلمه فى أثناء تدريبه الأكاديمى ؛ ذلك بأن المهارات الخاصة بتعرف عمليات وصف الخصائص النصية ومعالجتها ليست ذات صلة كبيرة بما يحدث فى داخل قاعة الدرس . وإذن ينبغى على المرء أن يستيقظ (من هذه الغفوة) ويلتزم بوجهات النظر حول عملية القراءة التى تبنتها مؤسسة تعليم الأدب . ولقد اختبرت فى التجربة التالية فرضية أن مدرسى الأدب يطورون مفهوما بعينه عن عملية القراءة ، وأنه ليس لديهم وعى حقيقى بعمليات وصف الخصائص النصية .

٣ - ٦ - ١

فى هذه التجربة ، طلب من ثلاثة وأربعين فردا يمثلون عينة واحدة ، وكلهم مدرسون للغة الفرنسية وآدابها فى المدارس الثانوية — طلب منهم رأيهم بالموافقة أو بعدم الموافقة أو بالامتناع عن الإجابة ، وذلك بخصوص عدد من العبارات التقريرية statements التى تدور حول خصائص النصوص الأدبية وعملية القراءة . وقد أخذت المجموعة الأولى من الأحكام من كتاب « نظرية الأدب » لويليك ووارين ؛ فهذا الكتاب يحتوى على توليفة synthesis من الأشكال الرئيسية للبحث الأدبى ؛ وهى أشكال لقيت ترحيبا واسعاً بين القراء والدارسين فى القرن العشرين . وهكذا كان ثمة فرصة كافية لأن تكون وجهات النظر المشروحة على يد ويليك ووارين مناظرة لتلك التى ثقفها واعتنقها أفراد العينة فى تجربتنا الحالية .

٣ - ٦ - ٢

وكانت الأحكام التى تدور حول عملية القراءة فى هذه التجربة صياغة لوجهات النظر التى أذاعها بين طلاب الأدب كل من ريتشاردز ومؤلفى الكتب المدرسية . وتركز وجهات النظر هذه ، كما قررنا من قبل ، على الهدف التأثرى للقراءة ، والأهمية النسبية للأفكار « النظرية » ، والدور الجوهرى للعوامل الذاتية ، من مثل الاهتمام الشخصى والنضج ، فى فهم النصوص الأدبية . وقد بين التحليل الإحصائى لإجابات أفراد العينة أن هؤلاء الأفراد لم يكونوا بقادرين على إنتاج رد فعل متجانس للأحكام التى صيغت عن النصوص الأدبية . لقد كانت إجاباتهم من نمط لم يختلف بشكل له دلالته عن نمط الإجابة الذى كان من الممكن الحصول عليه فى حالة ما إذا كانت الموافقة ، أو عدم الموافقة ، أو الامتناع عن الإجابة ، قد تقررت بمحض الصدفة . ومع ذلك ، فقد كانت ردود الأفعال للأحكام الخاصة بعملية القراءة منتظمة انتظاما قويا .

٣ - ٧

أما فيما يتصل بإعادة بناء المفاهيم الخاصة بفهم النص ومفاهيم « المعرفة » التى يستخدمها القراء ويكتسبونها ، وهى فى الحالتين مفاهيم موجهة من قبل المجتمع بوصفه مؤسسة ، فينبغى علينا أن نأخذ فى حسباننا أن هذه المفاهيم يمكن أن تكون ذات طابع أيديولوجى . وقد أوضح فيرداسدونك (١٩٨١ د) أن هذا هو الأمر بالنسبة لأفكار جريماس عن معنى النصوص الأدبية .

٣ - ٧ - ١

يؤمن جريماس بأن النص يتنامى إلى معناه الكلى بدءا من العناصر الدلالية المتواترة التى تنتمى إلى عدد محدود من شرائح classes المعنى . وهذه الشرائح (أو الطبقات) تسمى « نظائر » isotopies . وعلاوة على هذا ، فإنه من المعتقد أن طبيعة هذه الطبقات وعددها هى التى تقرر مدى القدرة على فهم النص . ويأخذ كثير من دارسى الأدب وجهات نظر جريماس عن « النظير isotopy » بوصفها نظرية مثيرة للاهتمام ، ومؤصلة تأصيلا جيداً فى علم الدلالة النصى . ويثير فيرداسدونك (١٩٨١ ا ، د) جدالاً حول الترحيب الواسع الذى لقيته أفكار جريماس ، وحول أن هذا الترحيب يعود جذريا إلى حقيقة أن هذه الأفكار قد تم بسطها من خلال استراتيجيات جدالية قد تمّ ، من ثم ، توجيهها توجيها اجتماعيا فى داخل النظرية الأدبية . وإننى لأعطى هذه الوسائل البلاغية صفة « الجدلى » ، لأنها لا تأخذ فى حسابها قانون الوسط المرفوع The law of the excluded middle . إن جريماس يحاول كذلك ، على نحو ما يحدث دائماً فى الدراسات الأدبية - يحاول أن يبرهن على آرائه بأن يذهب إلى أنها تثبت من خلال الخبرات المكتسبة فى أثناء عملية القراءة .

٣ - ٧ - ٢

ويبدو كلر Culler (١٩٧٥) فى تحليله لعلم الدلالة عند جريماس متحفظا تجاه هذه الدعوى . وعلى الرغم من أن كلر يرفض أن تكون نظرات جريماس ذات قيمة وصفية ، فإنه يقر بأن فكرة « النظير »

isotopy توضح الأنشطة البنائية التى يؤديها القراء وهم ينسبون المعنى إلى النص .

٣ - ٨

من كل ما سبق من مناقشة نستطيع أن نقول إن محاولات تحديد « المعرفة » التى يستوعبها كل القراء فى تناول النصوص لا يمكن أن تكون ناجحة ؛ فما يؤخذ هنا بوصفه معرفة يعتمد بشكل جوهرى على عوامل اجتماعية ، وبشكل أكثر تحديدا على مؤسسات يتمى المرء أن يعمل فى داخلها . إن هذه المؤسسات هى الهيئات المنظمة التى تقرر ما ينبغى أن يطرح من أسئلة تتصل بالنصوص ، وتحت أى ظروف تكون الأحكام على النصوص معبرة عن تبصر بها . إن دراسة مفاهيم الأدب يمكن أن تسهم فى تكوين وعينا بالطريقة التى تؤدى بها المؤسسات مهامها بوصفها هيئات منظمة : فالحديث عن الأدب ينبغى أن يحترم أعرافا صارمة حتى يمكن أن يؤخذ هو نفسه مأخذا جديًا . كذلك فإنه لا ينبغى للمرء الذى يتعرض لفحص مفاهيم الأدب أن يتبنى وجهة نظر نسبية . إن من المشروع ، بل من الضرورى ، أن نفحص فحصا نقدياً الافتراضات التى تستند إليها فكرة « المعرفة » التى تثبتها المؤسسات الأدبية بين القراء . وهذا الفحص النقدى يتطلب تحليلا منهجيا للجدال الدائر بين نقاد الأدب من جهة ، كما يتطلب ــ بالمثل ــ اختبارات تجريبية للمزاعم الخاصة بالوظيفة التى تقوم بها المفاهيم الموجهة اجتماعيا فى سلوك القراء من جهة أخرى . وفى حالة ما إذا كشفت مثل هذه الاختبارات عن تفاوت بين الوظائف المزعومة لهذه المفاهيم والوظائف الحقيقية لها ، فإننا سوف يكون لدينا حينئذ سلطة كافية لأن نحكم على الافتراضات المطروحة هنا بأنها مزاعم أيديولوجية .

٤ - عمليات التكيف فى الذاكرة

٤ - ١

لقد أمدنا البحث فى حقل علم النفس المعرفى بأدلة دامغة تجعلنا نستطيع أن نقرر أن تناول المادة المسموعة verbal أو المرئية تناولا تجريبيا لا يتضمن إعادة إخراج حقيقى للعناصر التى تحتوى عليها هذه المادة . فالقراء يرتكبون أخطاء بشكل منتظم : فتراهم يضيفون جملا جديدة إلى كم المادة التى يطلب منهم ــ بعد أن يستمعوا إليها ــ أن يتذكروها أو يعيدوا إخراجها . كذلك فإن تقدير القراء لما هو « مهم » فى النصوص يمكن أن يكون متأثرا تأثرا قويا بمعلوماتهم السابقة عن هذه النصوص . وهذه الاستنتاجات تماثل تلك التى تم التوصل إليها فى دراسة عمليات التكيف . وقد أقر سبيرو spiro فى مقالة حديثة له (١٩٨٠) ، متابعا فى ذلك بارتليتBartlett ــ أقر بأن التذكر ليس عملية إعادة إخراج الشىء المتذكر ، ولكنه عملية إعاد بناء له ؛ فمن المعلومات المختزنة فى الذاكرة تبرز استدلالات يتم عن طريقها إعادة بناء الخبرات السابقة . ذلك بأن الناس يكتسبون على الدوام معلومات جديدة يمكن أن تكون غير متطابقة مع ما هو موجود فى الذاكرة حقا . وإذن فثمة عملية تكيف يمكن أن تحدث فتعدل من المعلومات « القديمة » وتحولها إلى معلومات « جديدة » . وغالبا ما يتجاهل الناس هذه التعديلات ويعتقدون أنهم ما يزالون يستخدمون المعلومات التى حصلوها فى الماضى . وما قامت به إليزابيث لوفتوس Elizabeth Loftus (مثلا ١٩٧٥) ذو صلة هنا أيضا بما نحن بصدده ؛ فقد بينت هذه المؤلفة أن طريقة صياغة الأسئلة المتعلقة بالمادة المرئية التى قدمت إلى أفراد العينة كان لها تأثير على عملية تذكر هذه المادة . وما اعتقد أفراد العينة أنهم يتذكرونه كان يعتمد إلى حد كبير على الأسئلة التى وجهت إليهم . وقد تمَّ عرض فيلمين قصيرين عليهم ؛ أحدهما عن حادثة سيارة ؛ والآخر عن إحدى المظاهرات . ثم وجهت إليهم أسئلة تتضمن فروضا خاطئة ، بمعنى الإشارة مثلا إلى أشياء وأحداث لم تكن موجودة فى الفيلم ، كما وجهت إليهم أسئلة تتضمن اختلافات كمية عما عرض عليهم ، مثال (« هل كان قائد المتظاهرين الأربعة رجلا ؟» فى حين كان المتظاهرون اثنى عشر رجلا) . لقد كانت هذه الأسئلة ذات تأثير على أفراد العينة من حيث جعلتهم يعتقدون أنهم رأوا حقا ما تنطوى عليه تلك الفروض الخاطئة ، والأحكام المتصلة بالأشياء والأحداث وصدقوها .

٤ - ٢

إن مؤلفى الدارستين المشار إليهما من قبل (أى سبيرو ولوفتوس) ينجحان فى تأكيد فرضية أن التكيف يحدث بشكل منتظم . ولكنهما لا يوضحان على وجه الخصوص أىَّ العناصر فى المادة المرئية أو المسموعة تساعد على حدوث التكيف . فلقد افترض سبيرو أن عملية التكيف تنشأ عندما يكتسب الناس معلومات مغايرة للبنيات الإدراكية الموجودة لديهم . ولاختبار هذه الفرضية وضع سبيرو أمام أفراد العينة عددا من القصص القصيرة عن رجل وامرأة مرتبطين معاً فى علاقة خطوبة . وفى إحدى هذه القصص لم يكن الرجل يريد على الإطلاق أن يرزق بأطفال ، فى حين أن المرأة كانت ترغب فى هذا . وبعد قراءة النص تمَّ إخبار أفراد العينة ، وذلك أحد شروط التجربة ، بأن الرجل والمرأة قد تزوجا . وأخذ سبيرو هذه المعلومة بوصفها معلومة مغايرة لما كان قد تم إخبار أفراد العينة به من عدم اتفاق الرجل والمرأة حول إنجاب أطفال . وعلى النقيض من ذلك ، اعتقد سبيرو أن مسألة « أن الرجل والمرأة قد فسخا الخطوبة حقا » مسألة متلائمة مع القصة . إن النقطة المهمة هنا هى أن القراء يحاولون دائما أن يحدوا من التناقض وعدم التجانس فى أثناء إدراكهم للأشياء . وهم ، فى سبيل تحقيق ذلك ، سوف يكونون عبارات تقريرية statementsخاصة بهم ، وسوف يزعمون (بشكل خاطىء) أن هذه العبارات قائمة فى النص ، أو يمكن أن يدلل عليها من خلال مواضع بعينها فى النص . وهذه العملية تمثل ما يسمى بـ « الخطأ المزيل للخلاف reconciling error »؛ وهو نتيجة عطية لعملية إعادة البناء الخاصة بالتكيف فى الذاكرة .

٤ - ٢ - ١

إنه لمن الصعب أن نحدد المعانى التى يقصدها سبيرو فى استخدامه لمصطلحى « التناغم consistency » و « التنافر inconsistency » . ومن الواضح أننا لا يمكن أن نأخذ معنى هذين المصطلحين هنا على أنه « متسق (أو غير متسق) منطقيا ». ولهذا ، نجد أنفسنا أمام مشكلة حقيقية هى أنه ليس واضحا فى أحكام أفراد العينة أين يثبت التناغم أو التنافر المزعومان . ويقترح سبيرو (١٩٨٠ : ٨٦) أنه فى عملية إعادة البناء الخاصة بالتكيف ثمة ثلاثة مصادر للمعلومات يتداخل بعضها فى بعض عبر الزمان (وهى مثلا فى القصة المذكورة من قبل) : التفصيلات التى يتم تذكرها من القصة ؛ والمعلومات الإضافية عن موقف الرجل والمرأة فى مستقبل علاقتهما ؛ والمعلومات العامة عن العلاقات الشخصية . ومع ذلك ، فإن الحالة الراهنة للبحث فى حقل

الأطر تستبعد إمكانية تأصيل العلاقة بين « المعرفة » الأولية العامة والمادة اللفظية (القصة والمعلومات الإضافية عن الرجل والمرأة) تأصيلا واضحا يمكن التسليم به .

٤ - ٢ - ٢

إن لوفتوس لا تفحص ما إذا كانت هناك عناصر في الأفلام قد قامت بدور خاص في عملية التكيف . ذلك أن دراستها تذهب إلى أن الأسئلة التي قدمت إلى أفراد العينة تعدل دائما في عملية تذكر المادة المرئية . وينبغي علينا ، مع ذلك ، لكي نقبل ما تذهب إليه ، أن نعرف الكثير عن العلاقة بين الأسئلة والعبارات التقريرية المقدمة إلى أفراد العينة ، وعن المادة المرئية التي كان عليهم أن يتذكروها .

٤ - ٣

وعلى الرغم من الملاحظات السابقة على البحث في حقل التكيف ، فإن هذا البحث ذو أهمية كبيرة لدراسة مفاهيم الأدب . ولكن ، بطبيعة الحال ، يظل دور فكرة التكيف ومداها في تطبيق فكرة مفاهيم الأدب — يظلان في حاجة ملحة لأن يؤصلا تأصيلاً نظريا واضحا . ومهما يكن من أمر ، فإن الدراسات الأدبية الراهنة تمدنا بدلائل كثيرة تتيح لنا أن نستنتج أن عمليات للتكيف ، مثل تلك المدروسة على يد سبيرو ولوفتوس ، تقدم إلينا مادة صالحة للتطبيق في مجال الأدب . وقد يكون لنا كل الحق في أن نسأل إلى أي حد يربط القراء سلوكهم بالقواعد المفروضة عليهم من قبل المؤسسات الأدبية . كذلك ينبغي أن نأخذ في حسباننا دائما ما إذا كان المطلوب من القراء هو أن يفصحوا شفاهيا عن ردود أفعالهم إزاء نص مطبقاً للشفرات التي تمَّ بثها بينهم عن طريق مؤسسة أدبية بعينها . إن مفاهيم الأدب تمارس ، كما أشرنا من قبل ، تأثيرا عميقا على سلوك القراء القولي المتعلق بالنصوص . ومن المعتقد بشكل عام أن الأحكام التي تطلق على النصوص تكون مشتقة من الخبرات المكتسبة في خلال عملية القراءة ، وأن ثمة علاقة قريبة بين تلك الأحكام وهذه الخبرات . أما طبيعة هذه الخبرات فتحددها المؤسسات الأدبية . ومع ذلك ، هل تنشأ هذه الخبرات المزعومة بشكل حقيقي ؟ إننا قد نشك في هذا ؛ فالمؤسسة الأدبية تزعم دائما بشكل بدهي أن أنماطاً بعينها من الخبرة تدخل في تكوين أنماط الصياغة الشفاهية التي تنظر إليها هذه المؤسسة بوصفها أنماطا مشروعة . ومع ذلك فإن هذا ليس إلا شكلا من أشكال التكيف الذي تبدو فيه الخبرات التي قد يعتقد القارىء أنه اكتسبها مماثلة لتلك التي تراها المؤسسة الأدبية خبرات صحيحة وضرورية . وتقودنا مقولة أن الأحكام التي تطلق على النصوص الأدبية تكون — أو ينبغي أن تكون إلى مدى بعيد — إعادة إخراج للخبرات المكتسبة في أثناء عملية القراءة — تقودنا إلى أن نجسد بشكل مادي الملاحظات والأحاسيس التي يعتقد أنها ذات صلة بتدوين أحكام عن النصوص . وحتى الآن لم يتم التوصل إلى دلائل تجريبية (إمبريقية) ، سواء فيما يتصل بحدوث الخبرات المزعومة ، أو بمدى صلتها بالموضوع .

٤ - ٤

إنني لا أعتقد أن ما سبق من ملاحظات هو تشويه جسيم للمكانة التي تعزوها المؤسسات الأدبية إلى خبرة القارىء . ذلك أن فكرة أن الأحكام النقدية المشتقة من مفاهيم للأدب يمكن أن تطبق بشكل مطلق على النصوص الأدبية هي بمثابة فكرة تفترض شكلا من أشكال التكيف . وهنا يمكن أن تسهم دراسة مفاهيم الأدب في تبصيرنا بالعناصر النصية التي تتعلق بالتكيف وخاصيته المميزة « الخطأ المزيل للخلاف » .

٤ - ٥

أما النقاد المنظرون في حقل القصة والأعمال الروائية فقد اهتموا كثيراً بالأسباب التي يمكن على أساسها أن تنسب الأحكام النقدية على نص ما بشكل معقول سواء إلى الراوي أو إلى الشخصيات . وغالباً ما يأخذ هؤلاء المنظرون في حسبانهم الظواهر التي تقوم على أسس لغوية ، ويحاولون أن يربطوها بالظواهر الأخرى . وحول هذا الربط ، يثير النقاد المنظرون جدالاً حول النص ، من حيث هو شكل من أشكال الأدب . وكما سوف نرى ، فإن هذه الأسس ليست كافية لتأصيل الظواهر التي يعتقد أنها تخص النصوص الأدبية . إننا نحتاج هنا إلى عملية للتكيف ، وذلك لكي نقبل هذا الربط الذي يقترحه الباحثون في الأدب بين الظاهرة التي تحدد على أسس لغوية والظاهرة التي تحدد على أسس أدبية .

٤ - ٦

يهتم دارسو الأدب ، في خلال محاولاتهم لتعيين المواضع التي يبنون عليها أحكامهم على النصوص الروائية ، اهتماما كبيراً بعناصر « المعاينة »* deictic ، من مثل الضمائر الشخصية وظروف المكان والزمان (هنا ، الآن ، الخ) . ويسعى هؤلاء الباحثون إلى ربط هذه العناصر بعناصر أخرى ينبغي أن تكون مثلا على الطبيعة السردية أو الأدبية الخاصة بنص ما .وهكذافإن دارسي الأدب يواجهون قراءهم بنمطين من الأحكام : أحدهما لغوي أي يتعلق بلغة النص ؛ والآخر نظري أي يتعلق بأفكار النص .والاتساق المفترض بين هذين النوعين من الأحكام ينطوي على طبيعة إشكالية . وأيضا فإن النظرية الحديثة للرواية ليست بقادرة على تعيين مواضع العناصر النصية ، من مثل الراوي والشخصية ، تعييناً قاطعا . فليست هناك في هذه النظرية معايير يمكن أن يُربَط من خلالها بطريقة دقيقة بين الأحكام النظرية من جهة ، والنص من جهة أخرى . وقد أوضح فيردا سدونك (١٩٨١ ب) كيف يتجاهل نقاد الأدب هذا النقص في المعايير لديهم .

إن هؤلاء النقاد يزعمون أن صلاحية انطباق عباراتهم النظرية على النص أو عدم انطباقها — وهما أمران يشتقان من مفاهيم للأدب — يظهران بطريقة غير مشكلة في أثناء عملية القراءة نفسها .

٤ - ٧

ويحاول تودوروف (١٩٦٨) أن يضع تصنيفا للنصوص على أساس ما يسميه بـ« حوافظ الكلام registers of speech » ، وذلك حيث يقوم بالتمييز بين النصوص التي ينصبُّ التأكيد فيها على إشارات مرجعية للعبارات التقريرية ، أي العبارات التقريرية نفسها القائمة في داخل النصوص ، وتلك التي ينصبُّ التأكيد فيها الى تحليل ديناميات الكلام (١٩٦٨ : ١٠٨) . ويدرج تودوروف « الخطاب الشخصي » تحت النمط الأخير من النصوص ، ناظراً إلى الضمائر الشخصية ،

* ترجمت هذا « المصطلح » هكذا ، لأن علماء العربية يصفون مثل هذه العناصر بهذا الوصف . انظر محمد عبد الله جبر ، الضمائر في اللغة العربية ، دار المعارف . مصر ١٩٨ ص ١٩ .

وظروف المكان والزمان ـ وباختصار ، كل الكلمات التى تشير إلى سياق تنتج فيه مقولة ما بوصفها مقولة محددة لعناصر الخطاب الشخصى . وهكذا ، فإن مجموعة الظواهر التى يمكن تعريفها على أسس لغوية تندرج كذلك فى التصنيف النصى ، أى « الخطاب الشخصى » . ومع ذلك ، فإن ما يذهب إليه تودوروف من النظر إلى عناصر المعاينة بوصفها معايير للخطاب الشخصى ينبغى أن يرفض ؛ ذلك لأن هذه العناصر لاتكوّن ملمحا مميزا أساسيا فارقا لـ « الخطاب الشخصى » عن غيره فى الأنماط الأخرى من النصوص . وإذن فالعلاقة التى يفترضها تودوروف بين الظواهر اللغوية والظواهر النصية تبقى عشوائية ad hoc كلية .

٤ ـ ٧ ـ ١

وفى الوجهة المقابلة لتودوروف ، يؤكد مؤلفون آخرون أن عناصر المعاينة ، وبخاصة الضمائر الشخصية ، لا تعكس أمثلة يمكن أن تنسب إليها العبارات التقريرية فى داخل النص . وكما سوف نرى ، مع ذلك ، فإن ما يأخذه هؤلاء المؤلفون فى حسبانهم يعد أمراً جزافياً كما هو الشأن مع تودوروف ؛ إذ إنهم جميعا يواجهوننا بمشكلة أن تحليل عناصر المعاينة يظل شيئا جوهريا فى تحديد مواضع الاتصال فى النصوص الروائية أى تلك المواضع التى يمكن فيها نسبة وجهة النظر سواء إلى الرواى أو إلى الشخصية .

٤ ـ ٨

وتحتوى النصوص الروائية ـ طبقا لرأى رولان بارت (١٩٦٦ : ٢٠) على نظامين من « نظم العلامات » : الأول « شخصى » فى طبيعته ، والآخر « غير شخصى » . وهنا لاينْظَر إلى ظهور ضميرى المتكلم المفرد والغائب بوصفهما وسيلتين لتحديد النظم العلامية الشخصية وغير الشخصية على الترتيب . ذلك أن النص يمكن أن يكتب بضمير الغائب ، ومع ذلك يظل شخصيا فى طبيعته . وينبغى ، من أجل أن نحدد هذا فى نص ما ، أن نستبدل بالضمير « هو » (أو « هى ») الضمير « أنا » . وإذا كان هذا التبديل ليس له تأثير آخر أكثر من كونه تبديلا لضمير شخصى ، فإن النص يظل شخصيا . أما إذا بدا هذا التبديل محالا فإننا نكون أمام نظام « غير شخصى » . ونستطيع أن نستنتج ، مما يصفه بارت ، أن العبارات الواردة فى النظام « غير الشخصى » تأتى من قِبل الراوى الذى لا يكون إحدى شخصيات القصة . فمثلا عندما نغير جملة : « رأى جيمس بوند رجلا فى حوالى الخمسين من عمره » إلى « رأيتُ رجلا فى حوالى الخمسين من عمره » ، فإن هذا يوضح (فى رأى بارت) أن الجملة الأولى ، وإن كانت قد كتبت بضمير الغائب ، هى فى الحقيقة جملة « شخصية » ؛ بمعنى أنها تأتى من جيمس بوند نفسه . أما عندما نغير جملة : « كانت مكعبات الثلج فى داخل الكأس تصدر أصواتا لها رنين ، وقد بدت هذه الأصوات كأنها ألهمت بوند فكرة مفاجئة » ، إلى : « كانت مكعبات الثلج فى داخل الكأس تصدر أصواتا لها رنين ، وقد بدت هذه الأصوات كأنها ألهمتنى فكرة مفاجئة » ، فهاهنا نرى (طبقا لرأى بارت مرة أخرى)أن الحكم على بوند ليس حكما « شخصيا » ؛ فجملة « بدت » وليس ضمير « هو » (المضمر فى الاسم«جيمس بوند») ، تؤدى وظيفتها فى النص بوصفها علامة على « عدم الشخصية » (١٩٦٦ : ٢٠) . والاعتراض الأساسى على عملية « إجراء إعادة الكتابة » هذه هو أنها لا تخبرنا عن أى نمط للعناصر النصية يشير إلى أن العبارة واردة أو غير واردة على لسان الشخصية فى النص . فمن التناقض الواضح أن بارت يرفض من ناحية أن يعد ورود ضميرى « هو » و« أنا » أساسا للتفريق بين ما هو « شخصى » وما هو « غير شخصى » ، ولكنه ، من ناحية أخرى ، يقدم إلينا « إجراء إعادة الكتابة » الذى يمثل أساسا للتفريق بين نمطين من العلامات التى تدل على ورود ضمائر المفرد المتكلم أو ضمائر الغائب .

٤ ـ ٨ ـ ١

يؤخذ مصطلح « شخص » عند شتنتسل Stanzel (١٩٧٩) بوصفه واحدا من العناصر المكونة فى النصوص الروائية . وهذا التصنيف يتعلق بالسؤال عما إذا كان الراوى والشخصيات فى النص الروائى ينتمون إلى المجال نفسه (Seinebereich) . وعندما تكون الحالة هى هذه ، فإن القصة تكون ذات ضمير « أنا ـ الراوى » ؛ وعندما لا تكون هذه هى الحالة ، فإن القصة تكون ذات ضمير « هو ـ الراوى » أو « هى ـ الراوى » . ويؤكد شتنتسل أن الضمائر الشخصية فى النص ليست ذات صلة بمحاولة القيام بالتفريق بين نمطين من أنماط الراوى . ذلك أن المقياس الحقيقى هو ما إذا كان الراوى والشخصيات يقومون جميعا بأفعالهم فى داخل المجال نفسه فى الواقع أو لا . ويستبعد شتنتسل زعم أن الضمائر الشخصية لا تسمح باتخاذ قرار فيما يتصل بالمجالات التى يحقق فيها الراوى والشخصيات انتماءهم ، وذلك عندما يلاحظ فى قصة لهنرى جيمس أن المدخل المنطوى على الشك « أنا ـ الراوى » تجاه شخصيات بعينها يلطف منه استخدام الضمير الشخصى « أنا » . أما ضمير المفرد الغائب فيأخذه شتنتسل بوصفه ضميرا غيرصالح لتحقيق هذا التلطيف ، ويزعم أن ضمير المتكلم يشير إلى أن مجال الراوى والشخصيات مجال متطابق* .

٤ ـ ٩

ناقشت فى العرض السابق عددا من المحاولات التى بذلت لربط الظواهر المحددة على أسس لغوية بالظواهر التى يقال أن تأصيلها يتطلب نظرات أدبية أو نصية . ومهما يكن من أمر ، فإن المؤلفين المشار إليهم فى ذلك العرض لا ينجحون فى طرح مناقشات متماسكة عن وجود تلك العلاقة المفترضة بين كلا النوعين من الظواهر ؛ بل إننا نرى بارت وشتنتسل نفسيهما يصلان إلى أحكام متناقضة . فاستنتاجاتها عن خصائص النصوص الروائية ليست مؤصلة تأصيلا جيدا ؛ إذ إن علاقة هذه الاستنتاجات بالنصوص نفسها تظل علاقة عشوائية بشكل كلى . ولا يستطيع من يشاء ، فى ظل الحالة الراهنة للنقد الأدبى ، أن يزعم أن ثمة ارتباطات بعينها بين كل من الظواهر اللغوية والظواهر الأدبية (النصية) ، وإن كان يستطيع أن يزعم أن هذه الارتباطات تحدث فى عملية القراءة ذاتها . ومثل هذا الزعم مبنى على أساس قبول مبدأ عملية التكيف . والدراسات السابقة تبصرنا

---

* انظر حسن البنا ، عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية ، نموذج تحليل من « يوسف إدريس » ، فصول ، مجلة النقد الأدبى م.٥ ع . ١٩٨٤ ص ١٤٠ ـ ١٤٣ حيث تجد مناقشة مفصلة لا ستخدام ضمير الغائب وظروف الزمان والمكان فى النص الروائى . وقد أشار الكاتب فى هـ : ٤٤ ص ١٥١ إلى القصص التى يسود فيها استخدام ضمير المتكلم (أنا) وكيف أن مثل هذه القصص ـ من وجهة نظر بعض الباحثين ـ تعد استثناء فى تكنيك القص .

بنمط الظواهر التى تقوم بدور فى عملية التكيف . أما وجهات النظر التى قدمت لتقرير مواضع الاتصال فى النصوص الروائية ، فهى لاتركز إلا على عناصر المعاينة ، وبخاصة ، على الضمائر الشخصية* .

الهوامش

* أوَدُّ ـ بوصفى مترجماً ـ أن أهدى هذه الترجمة للأستاذ السيد ياسين الذى كان لرد فعله تجاه عمل سابق لى أبلغ الأثر فى أن أنجز هذه الترجمة . وأشكر كذلك الزميلة الباحثة سحر مشهور على ملاحظاتها القيمة فيما يتصل بترجمة القسم الأخير من هذه المقالة .

(١) انظر فيردا سدونك وفان ريز V. Rees (١٩٧٧) ، وفان ريز وفيردا سدونك (١٩٧٨) ، فان ريز (١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ، ١٩٨١) ، فيردا سدونك (١٩٨٠، ١٩٨١ ، ١٩٨١ أ ، ١٩٨١ ب ، ١٩٨١ حـ ، ١٩٨١ د) .

(٢) انظر مسحا عاما لعمل بورديو عند جارنهام ووليام Garnham and Williams (١٩٨٠) وعند فيردا سدونك وريكفلت Rekvelt (١٩٨١) .

(٣) يعد Mooij (١٩٧٩ ، ١٩٨٠) واحداً من نقاد الأدب القليلين الذين كرسوا جهدا طيبا لمناقشة هذا المفهوم . ومع ذلك ، فإن Mooij لا يشاركنى الاعتراضات الجوهرية التى طرحتها هنا ضد أخذ « المعرفة » التى يستخدمها القراء للخروج بفهم لطبيعة النصوص ورأى صائب عنها . « فليس هناك تباين جذرى بين عملية القراءة العادية وتشكيل النظرية Theory Formation (Mooij ١٩٨٠ : ٥١٦) . وانظر بعض التعليقات على هذا الزعم عند فيردا سدونك (١٩٨١ د : ٤٦٠) .

(٤) انظر أندرسون Anderson (١٩٧٧ : ٢) ، وباور Bower وآخرون (١٩٧٩ : ١٧٨) ، وثورنديك Thorndyke ويكوفيتش Yekovich (١٩٨٠ : ٢٤) . أما عن الاختلاف بين مصطلحات « مخطوط » Script ، و « إطار » frame ومخطط ، Schema ، التى يستخدمها المؤلفون المذكورون من قبل ، فهو مجرد اختلاف فى الأسلوب .

(٥) انظر : مينكسى (١٩٧٥ : ٢٢٤) ، وأندرسون (١٩٧٧ : ٦) ، وباور وآخرون (١٩٧٩ : ١٧٧) ، وثورنديك ويكوفيتش (١٩٨٠ : ٢٨) .

(٦) انظر المناقشة عند باور وآخرين (١٩٧٩ : ٢١٣ هـ .) وثورنديك ويوكوفيتش (١٩٨٠ : ٣٨ هـ) .

(٧) انظر أندرسون (١٩٧٧ : ٤) وكذلك برانسفورد Bransford ومكريل McCarrel(١٩٧٤ : ٢٠١) : « القدرة على صياغة السياق الدلالى لرسالة ما ؛ بمعنى القدرة على إخراج علامة ما على الفهم » .

(٨) انظر برانسفورد ومكريل (١٩٧٤ : ٢٠٤ ، ٢٠٨).

(٩) انظر فرانكس (١٩٧٤ : ٢٣٢ ، ٢٤١ ، ٢٤٥ ، ٢٥٠) .

المراجع

Anderson, R.C. 1977. Schema-directed processes in language comprehension. (Center for the Study of Reading, Technical Report nr. 50.) Urbana, IL: University of Illinois at Urbana Champaign.

Barthes, R. 1966. Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications 8: 1–27.

Bourdieu, P. 1979. La distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Minuit.

Bourdieu, P. and A. Darbel. 1969. L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Minuit.

Bourdieu, P. and J.-C. Passeron. 1970. La reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement. Paris: Minuit.

Bower, G.H., J.B. Black and T.J. Turner. 1979. Scripts in memory for text. Cognitive Psychology 11: 177–220.

Bransford. J.D. and N.S. McCarrell. 1974. 'A sketch of a cognitive approach to comprehension: some thoughts about understanding what it means to comprehend'. In: W.B. Weimer and D.S. Palermo, eds. pp. 189–229.

Culler, J. 1975. Structuralist poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature. London: Routledge and Kegan Paul.

Franks, J.J. 1974. Toward understanding understanding. In: W.B. Weimer and D.S. Palermo, eds. pp. 231–261.

Garnham, N. and R. Williams. 1980. Pierre Bourdieu and the sociology of culture: an introduction. Media, Culture and Society 2: 209–223.

Greimas, A.J. 1966. Sémantique structurale. Recherche de méthode. Paris: Larousse.

Griffioen, J. and H. Damsma. 1978. Zeggenschap. Grondslagen en een uitwerking van een didaktiek van het Nederlands in het voortgezet onderwijs. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Kintsch, W. 1977. Memory and cognition. New York: Wiley.

Kok, M. and R. van Meeteren. 1981. Schoolkennis van literatuur. (M.A. Thesis, Free University, Amsterdam, French Department.)

Kuhn, T.S. 1970. The structure of scientific revolutions. Chicago: University of Chicago Press (1962).

Loftus, E.L. 1975. Leading questions and the eyewitness report. Cognitive Psychology 7: 560–572.

Minsky, M. 1975. 'A framework for representing knowledge'. In: P.H. Winston, ed., The psychol-

ogy of computer vision. New York: McGraw-Hill. pp. 211–280.
Mooij, J.J.A. 1979. The nature and function of literary theories. Poetics Today 11: 111–135.
Mooij, J.J.A. 1980. Theory and observation in the study of literature. Poetics 9: 509–524.
Morton, A. 1980. Frames of mind. Constraints on the common-sense conception of the mental. Oxford: Clarendon Press.
Richards, I.A. 1967. How to read a page. A course in effective reading with an introduction to a hundred great words. London: Routledge and Kegan Paul (1943).
Richards, I.A. 1970a. Principles of literary criticism. London: Routledge and Kegan Paul (1924).
Richards, I.A. 1970b. Poetries and sciences. London: Routledge and Kegan Paul (1935).
Richards, I.A. 1973. Practical criticism. A study of literary judgment. London: Routledge and Kegan Paul (1929).
Schank R.C. and R.P. Abelson. 1977. Scripts, plans, goals, and understanding. An inquiry into human knowledge structures. Hilsdale, NJ: Erlbaum.
Spiro, R.J. 1980. Accommodative reconstruction in prose recall. Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior 19: 84–95.
Stanzel, F.K. 1979. Theorie des Erzählens. Stuttgart/Göttingen: Uni-Taschenbücher/Vandenhoeck and Ruprecht.
Suppe, F. 1974. 'Afterword'. In: F. Suppe, ed., The structure of scientific theories. Urbana, IL: University of Illinois Press. pp. 617–730.
Thorndyke, P.W. and F.R. Yekovich. 1980. A critique of schema-based theories of human story memory. Poetics 9: 23–49.
Todorov, T. 1968. 'Poétique'. In: O. Ducrot e.a., Qu'est-ce que le structuralisme? Paris: Seuil. pp. 97–166.
Van Rees, C.J. 1979. 'L'aristotélisme de la poétique néoclassique en France'. In: Travaux récents sur le XVIIe siècle. Marseille: Centre Méridional de rencontres sur le XVIIe siècle. pp. 81–90 and 90–97 (discussion).
Van Rees, C.J. 1980. De theorie van vertellen en verhalen: een problematische geschiedenis. Mimeo.
Van Rees, C.J. 1981. Some issues in the study of conceptions of literature. A critique of the instrumentalist view of literary theories. Poetics 10: 49–89.
Van Rees. C.J. and H. Verdaasdonk. 1978. 'Literatuurwetenschap en literatuuropvattingen'. In: Ch. Grivel (ed.), Methoden in de literatuurwetenschap. Muiderberg: Coutinho. pp. 27–42.
Verdaasdonk, H. 1980. 'De literatuuropvatting van Sybren Polet, of: Hoe literatuur gerechtvaardigd wordt'. In: H.R. Heite et al. (eds.), De literatuur van Sybren Polet. Amsterdam: De Bezige Bij. pp. 379–402.
Verdaasdonk, H. 1981a. Literatuurbeschouwing en argumentatie. Amsterdam: Huis aan de drie grachten.
Verdaasdonk, H. 1981b. Some fallacies about the reading process. Poetics 10: 91–107.
Verdaasdonk, H. 1981c. 'Literaire theorievorming en literatuuropvatting. Tekstbegrip en betekenistoekenning in literatuurwetenschap en kognitieve psychologie'. In: Handelingen van het 36e Nederlands Filologencongres. Amsterdam: Holland Universiteitspers. pp. 73–83.
Verdaasdonk, H. 1981d. On the possible roles of institutionalized beliefs in the theory of literature. Interpretation as the context-dependent grouping of word material. Poetics 10: 457–482.
Verdaasdonk, H. and C.J. Van Rees. 1977. Reading a text vs. analyzing a text. Poetics 6: 55–76.
Verdaasdonk, H. and K. Rekvelt. 1981. De kunstsociologie van Pierre Bourdieu. De Revisor 8(3): 49–57.
Weimer, W.B. and D.S. Palermo, eds. 1974. Cognition and the symbolic processes. Hillsdale, NJ: Erlbaum.

الوظيفة الأدبية والشعر الحر *

للناقد الأسبانى
فرناندو لاثارو كاريتير

ترجمة : محمود السيد على محمود

تعد الدراسة اللغوية للنصوص الأدبية واحدة من أهم المناهج النقدية المنتشرة فى الوقت الراهن ؛ والدليل على ذلك المساحات التى تفرد لها فى كثير من المجلات الأدبية فى أنحاء العالم كافة ، والمراجع المتزايدة على نحو مطرد فى هذا المجال ، التى كرست لمسألة اللغة الفنية ؛ وهى اللغة التى أهملت عمدا حتى زمن قريب .

وتندرج تحت اسم الـ « بويطيقا » غالبية المسائل التى تستقطب اهتمام اللغويين إذا تعرضت لتوصيف اللغة الأدبية ، وتحت اسم « الأسلوبية » إذا ما تعرضت لنهج فنان ما فى الكتابة .

ومن الواضح أن لهذه المسائل تقاليد ضاربة فى القدم . وبقدر ما ترجع حداثتها إلى عودة ظهورها مؤخرا فى إطار فقه اللغة الحديث ، ترجع أيضا إلى نهج تطبيقها . ولهذا نرى أن البنائية اللغوية التى أصمت آذانها عن التجربة الأدبية لم تكن عبثا .

وفى الوقت الذى ترتبط فيه الـ « بويطيقا » الجديدة ـ لحسن الحظ ـ بالتقليدية منها ، ثبتت الأسلوبية الحديثة على سلسلة من الاتهامات التى وجهتها لنظيرتها التقليدية ونهج تطبيقها فى بعض أوروبا وأسبانيا وأمريكا اللاتينية .

إن الازدراء الذى عانت منه الأسلوبية الألمانية ، التى ارتكزت على أسماء لامعة مثل Auerbach-Spitzer-Vossler-De Cointini-De Robertis-Amado Alonso — Damaso Alonso يتمثل فى وصفها بأنها « مثالية ـ جديدة » ؛ ويشار بذلك إلى كونها غير قائمة على نهج منظم ، بل على الحدس ، وإلى عدم إمكان التحقق من مناهجها . وقد أعربت فى مقالات سابقة لى عن رأيى فى مثل هذا الموقف الجائر .

وعلينا ألا نُغفل أن المنطقة الجغرافية التى وَجدت فيها« الأسلوبية » (المثالية ـ الجديدة) رواجا كانت واقعة تحت تأثير أفكار كروتشه Croce ، التى أعاد Vossler صياغتها .

واللغة بالنسبة لـ Vossler إبداع فردى فى شكلها الآنى ، وتطور دائم فى محورها التاريخى ؛ أى أن هذه الفكرة بعيدة كل البعد عن فكرة « النظام » التى أسس عليها سوسير Saussure نظريته اللغوية .

ويرى الباحثون الذين يتبنون المفهوم الأول أن المؤلف يبدع معربا عما فى نفسه ، أى متحررا من ربقة ضغوط تعتمل فى نفسه فى لحظة الإبداع . وهى ضغوط ذات طبيعة نفسية شعورية مدركة ، أو لا شعورية غير مدركة . وعلى هذا الأساس يأتى أسلوب الكاتب أو لغته شاهدا على « أشياء أخرى » تتمثل فيها أدبية النص .

لقد قطع « أمادو ألونسو » بذلك قائلا : « سواء تعلق الأمر بقصيدة أو رواية أو عمل مسرحى فإن دارس الأسلوب يحاول استشعار عمل القوى النفسية التى تشكل هيكل العمل الأدبى ، والتعمق فى اللذة الجمالية الناجمة عن تأمله وإحساسه بالبنية الأدبية . . ويمكن للدارس بعد هذه الخطوة ـ وليس قبلها ـ دراسة كل عنصر من العناصر والتدقيق فيه من خلال دوره البنائى داخل الإبداع الأدبى » .

وعلى هذا الأساس تأتى لغة النص شاهدا على انطباع جمالى وليست جوهر الدراسة .

* La Función Poética y Verso Libre.
Fernando Lázaro Carreter

ومن المعروف أن كثيرا من الباحثين المعاصرين ـ وقد يكون هناك من السابقين لنا أيضا ـ ولا سيما هؤلاء الذين يصرون على قصر دراستهم على لغة النص فى حد ذاتها ، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية ، من ينظرون بتحفظ إلى هذا النوع من الأسلوبية ، الذى يرمى إلى التحقق من حدس غير لغوى .

كذلك يرفض هؤلاء اللغويون أنفسهم بشدة فكرة الدراسة الجزئية للنصوص، وقصرها على ما أسماه داماسو ألونسو «الأشكال اللغوية المميزة» . ولكن كيف يتم اختيار هذه الأشكال المميزة ؟ وبأية وسيلة تنتقى وتميز عن غيرها ؟ .

لا شك أن الوسيلة الوحيدة هى انطباع الناقد ؛ وهذا ما يؤدى بنا إلى الدخول فى دائرة مفرغة . فالانطباع يسوقنا إلى اختيار بعض السمات ، وعدها سمات مميزة ؛ وعلى هذه السمات أن تعود بدورها إلى تأكيد انطباع الناقد الذى أدى إلى اختيارها .

ولا يساورنا شك فى أن هذه الحجة المسوقة ضد المنهج لا تنقصها القوة ، وإن كان علينا ـ توخيا للدقة ـ الإقرار بأن هذه الحجة لا تدحض الواقع المتمثل فى أنه كانت لهذا المنهج ـ ويمكن أن تكون له ـ إنجازات عظيمة فى مجال النقد .

ولا يمنع ذلك أن الأسلوبية تحاول جاهدة الابتعاد عن الحدس لتتحول إلى منهج موضوعى شامل واضح ، ولتندرج بلا شوائب فى الـ « بويطيقا » . ومن المؤكد أيضا أن هذه الأسلوبية لا تتطلع إلى حسبان نفسها النهج الوحيد للدراسات الأدبية .

لقد صادفت الـ « بويطيقا » الروسية حظا أفضل من الأسلوبية . ومن المعروف أن الـ « بويطيقا » الروسية قد ظهرت خلال الربع الأول من القرن العشرين نتيجة للاتصالات الخصبة بين نقاد الأدب فى بيتروجراد ولغويى مدرسة موسكو المتأثرين بالمفهوم الآنى للغة ، الذى قال به Baudouin de Courtenay ؛ وهو مفهوم مواز لمفهوم Saussure فى نقاط كثيرة

لقد عد الشكليون الروس لغة النص المركز الأول وجعلوها بؤرة اهتمامهم . ونقطة انطلاقهم فى هذا الصدد واضحة ؛ فإذا كانت الرسالة الأدبية تصل إلى القارىء أو السامع وتحدث فيه أثرها عن طريق الرسالة غير الأدبية نفسها ، فإن الفرق بين الأدب واللاأدب يجب أن يعزى إلى سمات كامنة فى لغة الرسالة الأدبية . وإذن فالوقوف على أدبية النص يتمثل فى البحث عن ماهية هذه السمات .

وبما أن اللغويات هى علم اللغة فى أى من مظاهرها ، فقد أصبحت الـ « بويطيقا » فرعا من اللغويات . وقد أدت هذه النتيجة إلى إثارة اعتراضات كثيرة من نقاد مدرسة بتروجراد ، وظل الصراع حيا قائما حتى تم حلّ مجموعة الشكليين الروس على أثر الاتهامات السياسية التى وجهت إليها ، والتى يعرفها الجميع .

ومن المعروف أيضا أن مدرسة براغ اللغوية (أسست عام ١٩٢٦) قد شغلت بلغة الأدب . . . وكان أحد محركيها الأساسيين الناقد الروسى ، عالم اللغويات ، رامون جاكبسون R. Jackobson.

وقد أثرت أفكار جاكبسون هذه المدرسة منذ إنشائها ، وكانت نظريات عام ١٩٢٩ حول عدد كبير من المسائل اللغوية ، ومنها اللغة الأدبية ، أول ثمرة معروفة لأنشطتها .

ولم يتحقق لأفكار المدرسة المتعلقة بهذه المسألة ذلك الانتشار الذى تحقق لمسائل أخرى أولتها هذه المدرسة اهتمامها ، وإن كانت الأهمية الحقيقية للمسألة المشار إليها قد اكتشفت خلال السنوات الأخيرة .

وتهتم النظرية الثالثة من نظريات المدرسة بوظائف اللغة . وتؤكد هذه النظرية فيما يتعلق بالوظيفة الأدبية للغة أنها تهدف إلى إبراز القيمة المستقلة للعلامات اللغوية ، « بحيث إن كل مستويات النظام اللغوى التى ليس لها دور فى لغة الاتصال اليومى تكتسب فى لغة الأدب بعض القيمة المستقلة والمهمة نسبيا » .

ويعنى ذلك أن كل ظاهرة آلية فى لغة الحديث اليومى تتحول إلى ظاهرة مدرَكة مقصودة عندما يستخدمها الشاعر (الأديب) . كذلك طالبت مبادىء أخرى لهذه المدرسة نفسها بإعطاء الأولوية لوجهة النظر اللغوية فى دراسة الأدب ، ورأت فى مواجهة الأسلوبية الحدسية أنه يجب دراسة اللغة الأدبية فى حد ذاتها » .

وقد قام رامون جاكبسون شخصيا بصياغة كثير من هذه النظريات التى عانت ـ كما ذكرنا ـ خارج تشيكوسلوفاكيا وجزء من بولندا من الإهمال .

وقام عالم اللغة التشيكى جان موكاروفسكى Jan Mukarovsky خلال المؤتمر الدولى الرابع للغويات ، الذى عقد فى عام ١٩٣٦ ، بتقديم عرض رائع لفكرة « أن لغة الأدب ليست إلا لغة موظفة توظيفا أدبيا » . وكان لابد من إضافة هذه الوظيفة الجمالية للغة إلى الوظائف الثلاث الأخرى التى قال بها « بولر Buhler »، والتى تقف على النقيض من الوظيفة الجديدة ، على أساس أن الوظيفة الجمالية تحرم اللغة من أى ارتباطات ذات طبيعة عملية نفعية .

إذن فالوظيفة الجمالية للغة وظيفة رفاهية ، يعود أثرها على العلامة اللغوية نفسها فتلفت انتباه القارىء أو المستمع إلى كيفية صياغة الرسالة ، قبل أن تلفته إلى مفهومها وماهيتها .

أما الوظائف الثلاث الأخرى ـ التمثيل ، والتعبير ، والحث ـ فلا تستبعد من العمل الأدبى ، بل ـ على العكس من ذلك ـ تبرز أحيانا إلى حد كبير ـ كما يقول جان موكاروفسكى

وهذا ما يحدث حقا فى الوظيفة التمثيلية للغة فى حالة القصة ، والوظيفة التعبيرية فى حالة الشعر الغنائى . وليس كل تعبير عملى نفعى محروما من الوظيفة الجمالية للغة ؛ لأن الأمر يتوقف فى نهاية المطاف على كم الوظيفة الجمالية فى النص ؛ فعندما تسيطر الوظيفة الجمالية على الوظائف الأخرى ، بحيث تبرز ويصبح وجودها المتعمد مدركا ، نجد أنفسنا أمام ظاهرة الاستخدام الأدبى للغة .

ولا حرج فى أن نؤكد هنا مرة أخرى أن نظرية مدرسة براغ (١٩٢٩) ، وبيان جان موكاروفسكى (١٩٣٦) لم يجدا الصدى المناسب .

أما المدرسة الوصفية الأمريكية فقد أنكرت على عالم اللغة أية قدرة على الانشغال بالمسائل الأدبية . وفى هذا الإطار رفع « بلومفيلد » فى الصفحات الأولى من كتابة « اللغة » (١٩٣٣) شعارا فحواه أن الأدب ـ سواء أجاء فى شكل شفهى أم فى شكله الذى تعودناه ، وهو الشكل المكتوب ـ يتمثل فى كونه تعبيرا جميلا يلفت الانتباه .

ويهتم دارس الأدب بتعبير بعض الكتاب (لنقل مثلا شكسبير)

فينشغل بالمضمون والسمات الشكلية قليلة الاستخدام ، فى حين يتسم اهتمام عالم اللغة برحابة أكثر ؛ لأنه يهتم بالمغزى الثقافى والمضمون العميق لما يقرأ . كذلك يقوم عالم اللغة ، من ناحية أخرى ، بدراسة اللغة الخاصة بكل الناس،فى الوقت نفسه الذى يدرس فيه الملامح والسمات الفردية التى تميز لغة أديب كبير عن لغة الحديث اليومية فى عصره . ولا يهتم عالم اللغة بذلك إلا بقدر اهتمامه بالسمات الفردية للكلام ، أو السمات العامة لكل المتحدثين بلغة ما .

أما اللغويات الأوروبية القائمة على مذهب سوسير فقد استبعدت بدورها الكلام من ميدان اهتماماتها ـ والأدب كلام ـ وركزت على اللغة بوصفها نسقا عضويا منظما . وهكذا ظلت النظرية التشكيكية فى هذا المجال على الهامش مطلقا .

وفى رأيى أن الأزمة التى واجهتها المدارس اللغوية التى استبعدت الأدب من ميدان اهتماماتها قد تجلت فى أمريكا فى تارخ محدد ومناسبة محددة ـ يتمثلان فى المؤتمر الذى عقد فى « بلومنجتون » بولاية « إنديانا » عام ١٩٥٨ لبحث موضوع الأسلوب ؛ فقد أعاد رامون جاكبسون خلال المحاضرة الختامية لهذا المؤتمر طرح النظريات القديمة التى قالت بها كل من موسكو وبراغ . . . وكان لهذه النظريات وقع جديد وجرىء .

وعلى أثر هذا المؤتمر ترجمت أعمال الشكليين الروس والبنائيين التشيك إلى الفرنسية والإنجليزية والإيطالية .

ومن ناحية أخرى ، وعلى وجه التحديد فى فرنسا ، وجد النقاد الذين تجمعوا حول شعار « النقد الجديد » Nouvelle Critique، وعلى رأسهم رولان بارت ، والذين أعربوا عن حقهم فى مراجعة تاريخ بلادهم الأدبى من منظور جديد ـ وجدوا فى البنائية اللغوية نماذج علمية دامغة ، واستطاعوا بمفهومهم الجديد الإجهاز على الانفصام بين اللغويات والأدب ، معيدين النظر فى موقف ظل قائماً طوال قرون عدة .

وعلينا ألا نغفل فى هذا المجال أن علم قواعد اللغة قد شب فى الإسكندرية إثر الاهتمام بتفسير لغة هوميروس وتحقيقها ، وأن الـ « بويطيقا » والبلاغة الكلاسيكية كانتا فى جزئها الأكبر نظرية للغة الأدبية .

ونؤكد هنا مرة أخرى أن موكاروفسكى قد أشار لدى عرضه لأفكار مدرسة براغ إلى أن اللغة الخاصة بالأدب تتسم بثرائها بالوظيفة الأدبية ؛ وهى وظيفة تبرز فى النص الأدبى الوظائف العملية الأخرى للغة . وتمارس هذه الوظيفة الأدبية من خلال إبراز العلامات اللغوية المكونة للنص والتركيز عليها ، لافتة الانتباه فى المقام الأول إلى هذه العلامات ، ولكن الباحث لم يوضح كثيرا الشكل المحدد لظهور هذه الوظيفة .

أما نظريات عام ١٩٢٩ فقد اتسمت بقدر أكبر من الدقة ، فأشارت إلى أن بعض عناصر هذه الوظيفة الأدبية للغة تتمثل فى « الوزن » بوصفه المنظم الرئيسى للقصيدة ، والسبب الكامن وراء انتظام الشعر على المستوى الصوتى : القافية ، وتكرار صوت بعينه فى كلمة واحدة أو عدة كلمات . وقد أكدت أن القافية ليست مجرد عنصر صوتى ، بل إنها ملزمة أيضا على المستوى الصرفى للقصيدة بقدر ما ترسى من تداعيات بين المجموعات الصوتية فى نهايات الأبيات ، موحدة أو فاصلة فيما بينها فى المعنى . وأيا كان الأمر فهذا الإجراء يلفت النظر إلى كيفية صياغة الرسالة ، وهو ما يميزها عن لغة الحديث .

وينجم التمييز على مستوى مفردات اللغة إما بالابتعاد عن الكلمات التى دَرَجَ استخدامُها فى لغة الشعر السابق مباشرة ، وإما عن طريق الابتعاد المقصود عن الاستخدامات الخاصة بلغة الحديث . ومن هنا تأتى أهمية استخدام مهجور اللفظ ومستحدثه ، والاقتباسات من لغات أجنبية ، بوصفها جميعا من عناصر التوظيف الأدبى للغة .

أما على المستوى النحوى فيكون للتركيبات النحوية غير الشائعة « وتلك التى تبنى على هامش قواعد اللغة » ، أثر أدبى . . . وتنص نظرية أخرى على أن نظام ترتيب أجزاء الجملة يلعب دورا جوهريا فى إبراز اللغة الأدبية .

وقد برهن رامون جاكبسون فى بيانه الذى ألقاه فى « بلومنجتون » على أنه من شيعة مدرسة براغ فى مفهومها العام المتعلق بالتوظيف الأدبى للغة . . وبذل جهدا عظيما لشرح كيفية عمل هذه الوظيفة . وفى هذا الإطار أعلن جاكبسون عن مبدأ صادفت صياغته رواجا عظيما ، وأخذ يردده كثير من الباحثين فى الـ « بويطيقا »مؤكدين إياه أحيانا ، أو معدلين فيه ، بإضفاء صيغ جديدة عليه . ونص هذا المبدأ كما يلى :

« إن الوظيفة الأدبية للغة تسلط مبدأ التناظر الخاص بمحور الاختيار على محور السياق » .

وعلى هذا الأساس يأتى سياق مثل « يعدو الحصان » نتيجة لنشاطين : أولهما الاختيار الذى يتيح لنا انتقاء كلمة « حصان » من بين مفردات أخرى كثيرة توفرها لنا اللغة فى القياس الدلالى (المترادفات) ، ولدينا منها :

جواد
فرس
حصان . . . . الخ .

ثم يأتى دور المحور السياقى فيتيح لنا إضافة خبر للكلمة المختارة « حصان » ؛ خبر مما توفره لنا اللغة أيضا من مترادفات تخصه :

جرى
ركض
عدا
خَبَّ . . . . . الخ .

وفى هذه المرحلة من التركيب يقوم المتحدث باختيار آخر ، فينتقى الفعل « عدا » ثم يطبق قواعد اللغة التى تفرض عليه إضافة الأداة « الـ » إلى الاسم ، واختيار زمن للفعل يتفق وقصد المتكلم من الحديث ، ثم يطابق الفعل والفاعل إفرادا وجمعا (وتذكيرا وتأنيثا) .

إذن فالجملة « يعدو الحصان » تأتى نتيجة هاتين العمليتين : « الاختيار » و « التركيب » .

ويتم الاختيار فى إطار القياس الدلالى (المترادفات) بالصورة التالية :

حصان	جرى
فرس	ركض
جواد	عدا
	خبّ

. . . . . الخ .

فى الوقت نفسه الذى تتم فيه عملية تركيب الجملة فى السياق .

أما على مستوى لغة الحديث فبعد قيام المتحدث بالاختيار الأول ينتقل إلى اختيار آخر . . ثم آخر . . . وهكذا ، ولا يعود فى سياق حديثه إلى أى من الاختيارات السابقة .

أما على صعيد التوظيف الأدبى للغة فينص مبدأ رامون جاكبسون على أن الكاتب لا ينسى « اختياراته » ، ولا ينسى القياس الدلالى (ترادف المعنى ، التضاد ، الترادف الصوتى ، الجناس . . . الخ ، التى انتقى كلماته من بينها) . كذلك لا ينفصل الكاتب عن رنين أصواته المختارة وتركيباتها ، ولا عن البنية اللغوية المستخدمة ، بل ـ على النقيض من ذلك ـ يظل لصيقا بها ، مواصلا عملية تسليط الاختيار على السياق ، على نحو يؤدى إلى توليد قياسات دلالية جديدة تعمل عملها فى السياق . وتستمر العملية تلقائيا : تسليط الاختيار على السياق الذى يتحول إلى ميدان للعودة المتكررة إلى كلمات وتراكيب .

كان لبدر شاكر السياب أن يوصل إلينا رسالته نثرا قائلا « إنه يشعر بالغربة فى « السوق القديم » (هذا العالم) الذى لا تنيره إلا مصابيح شاحبة الضوء كوجوه الناس ، وإن الطريق يحجبه الضباب وتستحيل فيه الرؤية » ، ولكنه بوصفه شاعرا فقد عبر عن هذا المعنى بالأبيات التالية :

فى السوق القديم

الليل ، والسوق القديم
خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين
وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين
فى ذلك الليل البهيم .
الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين ،
والنور تعصره المصابيح الحزانى فى شحوب ،
ــ مثل الضباب على الطريق ــ
من كل حانوت عتيق ،
بين الوجوه الشاحبات ، كأنه نغم يذوب
فى ذلك السوق القديم[1] .

نلاحظ للوهلة الأولى فى هذه المقطوعة أنها بنيت بأكملها على سلسلة من العودات المتكررة إلى كلمات وتراكيب نحوية وصرفية بعينها :

وعلى المستوى الصوتى يتمثل ذلك بوضوح فى القافية :

قديم
عابرين
حزين
بهيم
عابرين
شحوب
طريق
عتيق
يذوب
قديم

ولو رمزنا للنهاية « يم » بحرف الألف، والنهاية « ين » بحرف الباء، والنهاية « وب » بحرف الـ « ج »، لوجدنا أن هناك نسقا صوتيا منتظما يتمثل فى عودة دورية إلى مجموعة صوتية . ويشكل هذا النسق الصوتى فى مجموعه بنية متماسكة :

قديم	أ
عابرين	ب
حزين	ب
بهيم	أ
عابرين	ب
شحوب	ج
طريق	د
عتيق	د
يذوب	ج
قديم	أ

وتتمثل بنية هذا النسق الصوتى المنتظم كما يلى :

ب
أ ج
ب د
ب د
أ ج
أ

وعلى الصعيد المعجمى لا يخفى على العين الفاحصة تراسل المعانى أو تكرار جزء من الدلالة فى :

الليل ـ خفتت ـ غمغمات ـ شحوب ـ ضباب ـ يذوب . . وكلها تنتمى إلى المجال الدلالى نفسه لكلمة « ليل » ؛ كما يلاحظ التراسل بين « عتيق » و « قديم » (المجال الدلالى نفسه) ، وبين ليل و « نور » (التداعى الدلالى) ، و « طريق » و « عتيق » (تراسل صوتى) . . . الخ .

وعلى صعيد البنية النحوية لم ينس الشاعر بدر شاكر السياب بنية الجملة التى افتتح بها قصيدته « الليل والسوق القديم »، فعاد إلى صياغتها هى نفسها فى البيت الخامس ، كما تتكرر البنية الصرفية والنحوية نفسها فى البيتين الرابع والعاشر :

« فى ذلك الليل البهيم »
حرف جر + صفة إشارية + اسم + صفة للاسم

« فى ذلك السوق القديم »
حرف جر + صفة إشارية + اسم + صفة للاسم

ويلاحظ أيضا على مستوى حركة الأفعال بالقصيدة أن الأفعال ـ باستثناء « خفتت » ـ تأتي جميعا في المضارع : تبث ـ تعصر ـ يذوب ، لتدعم تداعي معانيها .

ولا نريد أن نطيل التعمق في إبراز جوانب أخرى ؛ لأننا نعتقد أن هذا قدر كاف للتدليل على ما نحن بصدده .

ويفهم من خلال هذا العرض العام ماهية اللغة الفنية وجوهر الوظيفة الأدبية كما صاغه رامون جاكبسون ولغويون آخرون نهجوا نهجه .

وهكذا نرى كيف تجذب الدالات أو العلامات اللغوية الانتباه لكي يتوقف عندها ؛ وهو الانتباه الذي تشده لغة الحديث إلى معنى النص وليس إلى بنيته .

والوظيفة الأدبية للغة ليست وقفا على الشعر ؛ فهي تعمل في أي جنس أدبي (ولن نبالغ إذا قلنا في أي عمل مكتوب) ؛ فالوظيفة الأدبية روح الأمثلة الشعبية وجوهرها ، كما أنها ركيزة من ركائز الدعاية والإعلان .

لقد قام رامون جاكبسون تدليلا على ذلك بتحليل التوظيف الأدبي للغة ، المستخدم في الشعار الانتخابي الأمريكي I Like Ike [٢] وأصبح تحليل هذا الشعار نموذجاً تفسيريا شائعا . هذا علما بأن الصياغات الإعلانية بعامة لا تخلو من اللجوء والارتكاز على عملية التوظيف الأدبي للغتها .

وبهذه الطريقة يتحقق للنص الأدبي نسيج ثرى ملىء بدرجة ما بالعود المتكرر إلى الكلمات والبنى .

لقد قلت عبارة « نص أدبي » ولم أقل « نصا شعريا » ؛ ذلك أن الوظيفة تظهر حيث يكون الأدب ، سواء أكان قصيدة أم قطعة نثرية . وتعمل الوظيفة الأدبية في النص عمل النسيج الخلفي الذي تستند إليه الصور البلاغية والصياغات اللغوية الجميلة . ودون توظيف أدبي يتملك النص لن يكون هناك شعر حر .

ولنتذكر هنا المعارضة التي لقيها الشعر الحر لدى ظهوره وانتشاره ، فضلا عن أن هناك كثيرين ممن لا يعترفون بالشعر إلا إذا قدم لهم في إطاره التقليدي .

ومازلنا حتى اليوم نواجه صعوبات تتمثل على المستوى التعليمي في إقناع بعض الطلبة بأن الشعر الحر ليس نثرا بل شيئا يختلف كل الاختلاف عن النثر ، وإن كانت وسيلة الإقناع الدارجة تركز أساسا على مفهوم القصيدة وأثره على النفس البشرية ، فلا يقتنع بذلك إلا الذين وقعت القصيدة من أنفسهم موقعا مؤثرا .

ولم يستطع الذين ابتكروا الشعر الحر ، وهذا أمر منطقي ، أن يوضحوا طبيعة ابتكارهم ، كما لم يستطيعوا الرد على الاتهامات التي وجهت إليهم بأن الشعر الحر ليس إلا نثرا يفتقر إلى أصول البنية ، وأنه فوضوي غير متسق .

ولم يتمكن مبدعو الشعر الحر من دحض هذه الاتهامات ، بل وقفوا عند الدفاع عن أنفسهم بقولهم إنهم اضطروا في عصر التجديد وعدم الاستقرار في مظاهر الحياة الفردية والجماعية كافة ، إلى كسر القيود التقليدية ، وابتكار نظم حديثة للتعبير عن قيم شعرية جديدة .

ويقول جوستاف كان ، ورينيه دي جاردان . . . الخ ، إنهم رموا إلى ابتكار فن كلامي ينصهر فيه سلطان الكلمة وسلطان الموسيقى ، من أجل أن تنصاع القصيدة لإرادة الشاعر وليس الشاعر لإرادة القصيدة . فكل حالة نفسية أيا كانت ضآلتها ، وكل خلجة إبداعية خاطفة ، لابد أن يقابلها تجسيد مناسب ، خاطف أيضا ، وفريد من نوعه .

وقد دافع رينيه شيل Rene Chil في كتابه « مبحث في الفعل » Traite de Verb عن إيجاد وزن جديد ؛ هيكل حر . ولا تعني هذه التسمية أن الشاعر عليه أن يفرض هذا الهيكل الحر على نفسه ، بل أن بيت الشعر يجب أن يكون رهن مادة القصيدة نفسها . ويمكن للبيت أن يطول أو يقصر ؛ يكثف أو يخف ؛ يمتلىء بالنبر أو يعوزه النبر ؛ مستجيبا في ذلك لقواعد النحو أو « التضمين* » خدمة للمشاعر والأفكار .

ويفرد كل ما كتب عن الرمزية أهمية كبرى لتفسير جوستاف كان للشعر الحر ؛ وهو التفسير الذي جاء في مقدمة كتابه : Palais Nomades (١٨٩٧) .

وتنصاع الوحدة الوزنية الجديدة لقوة الأحاسيس الكامنة عند الشاعر لدى كتابة القصيدة ، فتطول أو تقصر ، طبقا لنوعية أفكاره . . . والشعر الناجم عن هذا لا يقبل نظاما آخر غير الذي تفرضه هذه المشاعر ؛ وتكون النتيجة ترجمة كلامية لموسيقى الوزن الكامنة في أعماق الشاعر .

وأمام هذا العنصر الجديد المتمثل في « الدفعة » الخاصة بالجملة التي لا تخضع إلا للمشاعر التي تمليها ، تتراجع العناصر الوزنية التقليدية ، مثل النبر ، والقياس ، والعروض ، والوقفات . . . الخ .

وقد تبنى أمادو ألونسوبذكاء كل هذه التفسيرات عندما تعرض بالدراسة لشعر بابلونيرودا Pablo Neruda وإن كان لم يشر بوضوح إلى أي سابقة نظرية عندما وضع تفسيره الشخصي لشعر « نيرودا » . ويتجلى ذلك في قوله « إن الوزن الشعري الحر يتمثل في الخطوات التي ينتظم بها حدس الشاعر ؛ فهي التي تهيىء مخرجا وشكلا للمشاعر الكامنة » . وهو يؤكد « أن تتابع مجموعة أبيات حرة يماثل تتابع وحدات حدسية ، أو تضمينا حدسيا تتطلبه حركة تدفق هذه المشاعر » .

إنه لتفسير خالد ذلك الذي قدمه هذا الناقد العظيم في بداية أحد كتبه . يقول « إن الشاعر ينطلق من وحدة حدسية معقدة المعنى بسيطة الصياغة (إذا مسستَ فقط قلبي) ، ثم يبدأ في تضخيم مشاعره وإثارتها حول هذا الحدس ، فينتقل به إلى مستويات أكثر عاطفية ، مقدما جله أو جزءا منه في صياغات جديدة ، فتتحول (مسست) إلى (وضعتَ ثغرك) أو (لثمتَ) ، وينحل الثغر بدوره إلى (ثغر رقيق وأسنان) . .

وتدعم هذه الصورة ، صورة « الثغر » ، بالحديث عن « اللسان » ؛ أما ضجيج القلب الذي ينبض معبرا ، فيعبر عنه بالقول

* استخدمت هذا المصطلح للتدليل على ظاهرة عدم انتهاء الجملة لغويا في البيت الذي بدأت فيه ، بل في البيت أو الأبيات التالية . (المترجم)

« كان يبتسم بضجيج غامض » ؛ « بصوت عجلات قطار حالم » ؛ وتنطلق فى الحال صور أخرى . .

كمياه متمايلة
كخريف فى أوراق الشجر
كالدم
كضجيج اللهب الرطب يحرق السماء
يرن كأحلام ، كأغصان ، كأمطار
كنفير ميناء حزين » .

ويختتم أمادو ألونسو حديثه قائلا : « إن القصيدة ترتيب ملهم لعناصر تبرز فى مجملها بمعاودتها وتعددها الوزن الإلقائى للشعر » .

وهذا أمر طبيعى جلى للعيان ، ولكن العجيب فيه أن أمادو ألونسو قد عرف هذه المعاودة وهذا التعدد على أنها من السمات الفردية الأسلوبية للشاعر الشيلى العظيم بابلو نيرودا ، فى حين أنها جوهر الشعر الحر بعامة .

يقول أمادو ألونسو على سبيل المثال : « يستخدم نيرودا وسيلة وزنية ذات قيمة فنية عالية ، يمكننا الاصطلاح على تسميتها « التعدد فى إطار موضوع واحد » ؛ أى تكرار عنصر واحد من خلال تركيبات وزنية متباينة ، وتناوب موسيقى بين عنصر وآخر ، أو بين عناصر متباينة صوتيا ولكنها من الطبيعة الشعورية نفسها » .

إذن فالتكرار الدورى المنظم هو جوهر الشعر الحر بوصفه المبدأ الأساسى الذى ترتكز عليه بنيته . والسبب فى ذلك بسيط ؛ فعندما يمتنع الشاعر عن استخدام الأوزان التقليدية للشعر ، ويلجأ إلى تطبيق نظام الاختيار الحر للمجموعات الصوتية دوريا ، وهو غير المبدأ المعمول به فى لغة الحديث ، فقد تبدو القصيدة لغة نثرية . لكن التوظيف الأدبى للغة يمنع ظهور القصيدة بمثل هذا المظهر ، وذلك عن طريق معاودة ظهور عناصر بعينها على مستويات التعبير كلها : الصوتية ، والصرفية ، والنحوية ، والمعجمية . وهذا ما يهيىء لنا ردا على الاتهام الذى يصف الشعر الحر ـ مستخفا ـ بأنه ليس إلا نثرا .

إن قصيدة الشعر الحر مسرح تكرار دورى منظم بلا حدود ؛ تكرار يعمق المشاعر الجامدة على السطح .

ولا شك أن مبدأ رامون جاكبسون الذى برهن على خصوبته لدى توضيح بعض أوجه الشعر الحر واللغة الفنية بصفة عامة ، لا يوفر لنا ردودا على كل مشكلات الشعر ، بل يعانى بطبيعة الحال من الاعتراضات .

وسوف أشير هنا إلى اثنين فقط من هذه الاعتراضات ظهرا مؤخرا :

الاعتراض الأول لـ « جورج مونين Georges Mounin يرى فيه أن افتراضات رامون جاكبسون و « ليفين » Levin تعد شركا . ويتمثل هذا الشرك فى محاولتهما إقناعنا بأن المدلول هو الدال فى الشعر ؛ وهو ما يجعلنا نتجاهل نصف النشاط الشعرى .

لذلك فقد تدفعنا الـ « بويطيقا » الحديثة إلى العودة إلى التمييز بين البلاغة والشعر ، لأن التحليلات الشكلية التى تقصر إحدى قصائد « بودلير » على مجرد بنية ، تعطينا ـ يقول ساخرا ـ النتائج « السعيدة » نفسها إذا ما طبقت على أسوأ قصائد القرن الثامن عشر . ونلخص إدانته فى أن مبتكرى هذه الـ « بويطيقا » الحديثة ربما يهدفون إلى حملنا على نسيان وجود معنى شاعرى .

ولكن يبدو أن هذا الاتهام غير قائم على أساس جيد فيما يتعلق بالاعتراف بأن التوظيف الأدبى للغة لا يمثل حكما على مجموع القيم التى يمكن حصرها علميا (بالأسلوب التجريبى) فى الشعر .

إن شعار « الاستقلال التام أو الموت الزؤ ام »[٣] يستخدم التوظيف الأدبى للغة ولكنه لا يحول هذا الشعار إلى عمل أدبى .

وإذا كانت الـ « بويطيقا » تهتم صراحة بالمكونات اللغوية للشعر فإن هدفها النهائى ـ طبقا لآخر منجزاتها ـ ليس الاستحواذ على مجال النقد الأدبى . وقد صرح بذلك نيكولاس روويه Nicolas Ruwe قائلا : « إن البويطيقا اللغوية ليست إلا أداة تهدف إلى توفير أساس صلب لا مجرد حدس للناقد » .

أما الاعتراض الثانى فيثيره هنرى ميشونيك Henri Meschonic حين يقول : « بالرغم من القيمة الكبرى لنظرية رامون جاكبسون فإنها تظل جامدة ، تنتمى بصلة القرابة لبنائية سوسير وهيلمسليف Hjelmslev ، وذلك عندما تنظر إلى العمل الأدبى « نموذجا » . . . « تركيبا » . وإذا كان العمل الأدبى نظاما (مجموعة أقيسة) فهو فى الوقت نفسه التناقض المتسق للغة والكلام . . . رمز بقدر ما هو علامة ؛ عزم وقصد ؛ ليس إبداعا فحسب ، بل نشاطا إبداعيا » .

ويبدو أن كل هذه المثالب قد استلهمت الاتهامات التى وجهها تشومسكى وتلامذته إلى البنائية اللغوية التقليدية ، التى وفرت ردودا تبدو قيمة على كثير من مشكلات اللغة . وخلاصة القول إن ميشونيك لم يجانبه الصواب .

لذلك فنحن فى انتظار « بويطيقا » جديدة ، تقوم على تفسير القصيدة على أساس أنها ليست إبداعا بل نشاطا إبداعيا ؛ ليس على أنها نتاج بل على أنها طاقة خلاقة .

ويبدو أن هذا كان هدف الأسلوبية الألمانية . لذلك أعتقد أن المفاهيم التى ألقى عليها علماء اللغة السلاف الضوء ، ولا سيما الرؤية الشخصية التى صاغها رامون جاكبسون لهذه المفاهيم ، ستتيح لنا المضى قدما فى تعميق معرفتنا بلغة الشعر بصفة عامة ، والأساليب الفردية بصفة خاصة .

الهوامش

(١) ديوان بدر شاكر السياب ، المجلد الأول ، دار العودة بيروت ١٩٧١ صفحة ٢١ . وتجدر الإشارة هنا إلى أننا استبدلنا بالتطبيق الذى قدمه الناقد الأسبانى فى مقاله هذا النموذج من شعر السياب . (المترجم).

(٢) Ike اسم اشتهر به أيزنهاور خلال حملاته الانتخابية ، ويتمثل التوظيف الأدبى للغة فى هذا الشعار فى التكرار الصوتى للمقطع Ike وحرف I وهذه الظاهرة نفسها هى التى شاع نتيجة لها شعار « الاستقلال التام أو الموت الزؤ ام » على ألسنة المتظاهرين المصريين ضد الاحتلال الإنجليزى . (المترجم).

(٣) استبدلنا بالشعار الأسبانى هذا الشعار ـ كما سبق . (المترجم).

الاختلاف المرجأ*

تأليف: جاك دريدا
ترجمة: هدى شكرى عياد

مقـدمة : يقدم جادامر وريكور نظريات إيجابية للتفسير ، بمعنى أنها تسلم بأن الأعمال الفنية والنصوص الأخرى تفسر لنا مظاهر هذا العالم وتشرحه . ويمكن أن نقول إنهما يتبعان افتراض هيدجر أن الاختلاف الوجودى والاختلاف بين الكينونة Being والكائنات beings يسمح بإمكانية الكشف عن الكينونة (وإن ظلت خفية فى الوقت نفسه) .

والنظرية التفسيرية مبنية على افتراض أن الفهم ينبع دائماً من سياق إنسانى ، والبديل الطبيعى هو أن نرى فى العمل الفنى أو أى نص آخر شكلاً من الكتابة ينبع من الظروف الإنسانية التى نستجيب لها بكتابة أخرى ، تنبع أيضاً من الظروف الإنسانية . ولكن لا يوجد مستوى مستقل للحقيقة أو للواقع . وتفسير ديريدا هنا يتبع طريق جادامر فى البحث عن تأكيد المتطلبات الأساسية للنص وأثره عن طريق الهدم أو التفكيك . ولكن على عكس جادامر ، فإن ديريدا لا يجد مستوى حاسماً للفهم ؛ فالتفسير هو مجرد استمرار للكتابة ، يغرق فى ظروفه الخاصة . والاختلاف الوجودى يدخل عند ديريدا فى الاختلاف المرجأ .

والاختيار هنا ليس بين الفن وتفسير الأعمال الفنية ، ولكن بين ظروف اللغة والفهم عموماً . والاختلاف المرجأ يطرح مشكلات عميقة للكينونة والميتافيزيقا ، وكذلك لفهم أى نص . والمشكلة الأساسية هى كيف يستطيع أى عمل أو أى كيان أن يفرض حدوداً لكيفية فهمه وتفسيره ، وهل يستطيع ذلك حتماً أم لا . ومشكلة التفسير هنا لا تختص بالأعمال الفنية وحدها . وأحد الأسئلة التى يجب أن نسألها هو : هل تسمح لنا نظرية ديريدا بالنظر إلى الأعمال الفنية وتفسيراتها بوصفها شيئاً فريداً فى حد ذاته ؟

يبدو الفعل « يختلف » differ(differer) مختلفاً فى ذاته ؛ فهو يشير ـ من ناحية ـ إلى الاختلاف بمعنى التميز ، أو عدم التساوى ، أو التفرد ؛ ويعبر من ناحية أخرى عن تداخل العوامل المؤثرة فى عملية التأخير ، أو التباعد (spacing) أو الإطالة (temporalizing) التى تؤجل حتى « فيما بعد » ما هو غير متاح فى الوقت الحالى ؛ أى ما هو ممكن ولكنه غير ممكن فى الوقت الحالى . وأحياناً يتطابق « المختلف » و « المرجأ » ـ فى اللغة الفرنسية ـ مع الفعل «differ» ، وإن كانت هذه العلاقة ليست مجرد ارتباط بين الحدث والدافع ، أو السبب والنتيجة ، أو الأساسى والمشتق .

---

* نص محاضرة ألقاها دريدا فى « الجمعية الفلسفية الفرنسية » ونشرت فى مجلتها (يوليو ـ سبتمبر ١٩٦٨) وقد نقلناها عن الترجمة الإنجليزية بقلم دافيد ب . أليسون ضمن كتاب « الكلام والظواهر » :

Jacques Derrida: Speech and Phenomena: translated by David B. Allison Evanston; North Western University Press; 1973 pp. 129 - 160.

والفعل « to differ » يشير فى حالة إلى « اللاهوية » ؛ وفى الحالة الأخرى يشير إلى مستوى « التماثل » (same) ؛ غير أنه لابد من وجود أصل مشترك وإن كان مختلفاً مرجأ (differant)[1] فى المجال الذى يربط حركتى الاختلاف معاً . وبداية ، فإننا نطلق كلمة «differance» ، أو الاختلاف المرجأ ، على هذا التماثل غير المتطابق ، بكتابة حرف « a » غير المنطوق . وفى هذا تتحقق المزية المرجوة من الإشارة إلى الاختلاف (differing) ، سواء بمعنى التباعد والإطالة ، أو بمعنى حركة بناء أى انفصال .

ومن هنا فإن الاختلاف المرجأ « differance » يتميز عن الاختلاف « difference » فى أنه يشير إلى تعذر الحد من الإطالة «temporalizing» (وهو ما يطلق عليه أيضاً « temporalization » . وفى لغة الفلسفة ، التى لم تعد تفى بالغرض هنا ، قد يعرف هذا بتكوين الزمن الأساسى ، مثلما يتضمن اصطلاح «spacing» تكوين الحيز الأساسى) . والاختلاف المرجأ ليس ببساطة إيجابياً (إنه ليس أكثر من إنجاز شخصى) ، ولكنه يشير ـ على نحو لافت ـ إلى الموقف المتوسط الذى يسبق التعارض بين السلبية والإيجابية . ومن الأنسب أن يقال إن كلمة «differance» ، باستعمال حرف «a» ، تشير إلى ما قد يطلق عليه فى اللغة القديمة أصل حصول الاختلاف ، والاختلاف فيما بين الاختلافات ، أى لعبة الاختلافات . ومن هنا فإن وظيفة الاختلاف المرجأ وموضعه يوجدان حيثما يتعلق الحديث بالاختلافات .

والاختلاف المرجأ ليس كلمة وليس فكرة ؛ ومع ذلك فسوف نرى فيه الاتصال ـ أكثر مما سنرى المحصل أو المجموع ـ فيما بين ما نقش على نحو حاد فى فكر ما يمكن أن نسميه « عصرنا » : الاختلاف بين القوى عند نيتشه ؛ ومبدأ سوسير للاختلاف السيميولوجى ؛ والاختلاف بمعنى إمكانية التطريق العصبى[2] ، والانطباع ، والتأثير المرجأ عند فرويد ؛ وتعذر إنقاص أثر الآخر عند ليفايناس ؛ والاختلاف بين الوجودى وحقيقى الوجود عند هيدجر .

والتفكير فى التحديد الأخير للاختلاف سيقودنا إلى النظر فى اختلاف الصوت الاستراتيجى ، أو الصلة المتميزة نسبياً أو المشروطة ، التى تشير إلى نهاية الوجود ونهاية النظام الفكرى والتسمية ؛ وهى النهاية التى تنتج عن توظيف الآثار الناتجة .

وهكذا ، فإننى سوف أتكلم عن حرف واحد من الأبجدية هو الحرف الأول ، إن كنا نؤمن بالأبجدية وبكل التأملات التى شغلت بها .

سأتكلم عن حرف الـ « a » الذى يجب أن نقدمه من حين إلى آخر عند كتابة كلمة « difference » . وقد بدا هذا ضرورياً من خلال كتابتى عن الكتابة ، بكتابة تمد خطوطها جميعاً على نحو ما إلى خطأ هجائى جسيم ، هو انتهاك للقواعد التى تحكم الكتابة ، وانتهاك للقانون الذى يحكمها وينظم تقاليد الملاءمة فيها . على أنه فى استطاعتنا دائماً ـ واقعياً أو نظرياً ـ أن نزيل هذا الخطأ الهجائى أو نحد منه . وفى كل الحالات المختلفة تحليلياً ، وإن كانت عملياً متشابهة ، قد نجده شيئاً خطيراً أو غير مناسب ، أو قد نفترض أن السذاجة المتناهية شىء مسل . وسواء اهتممنا أم لم نهتم بغض النظر فى هدوء عن هذه المخالفة ، فإن الاهتمام الذى نوليها إياه فى البداية سيسمح لنا بتعرف هذا الحرف غير المنطوق والمستبدل فى هذا التعديل الكتابى ، كما لو كانت السخرية البكماء قد أوصت باستخدامه . ونستطيع أن نتصرف دائماً كما لو كان ذلك لا يسبب أى اختلاف . ولابد أن أبدأ بالقول بأن هذا السرد من ناحيتى لا يبرر ذلك الخطأ الهجائى الصامت أو يعتذر عنه ، بقدر ما يصعد من طبيعته التى تفرض ذاتها .

ومن ناحية أخرى ، لا بد أن يلتمس لى العذر إذا أنا أشرت ، ولو ضمنا ، إلى أحد النصوص التى غامرت بنشرها . وما أرجو أن أحاوله إلى حد ما (وإن كان ذلك هو الهدف الذى تقع الغاية منه فى نطاق المحال لأسباب شرعية أساساً) هو بالتحديد أن أجمع معاً الطرق المختلفة التى استطعت استخدامها ، أو الطرق التى سمحت لها بأن تفرض نفسها على ، فيما أطلق عليه ابتداء كلمة « differance » فى هجائها الجديد ، أو فكرة الاختلاف المرجأ . على أن الاختلاف المرجأ ـ كما سنرى ـ ليس كلمة وليس فكرة أيضاً . وهنا فإنى أصر على كلمة تجميع (assemblage) لسببين : فمن ناحية ، هى ليست موضوعاً لوصف التاريخ وإعادة خطواته نصاً نصاً وسياقاً سياقاً ، مبيناً فى كل مرة أى نظام استطاع أن يفرض هذه الفوضى الكتابية . فمع أن ذلك كان ممكناً ، فإن ما يهمنا هو النظام العام لجميع هذه النظم . ومن ناحية أخرى ، فإن كلمة « تجميع » تبدو أكثر قابلية للتعبير عن هذه « المعية » المزمعة هنا ، ولها ذلك البناء المتشابك والنسيج العنكبوتى الذى يسمح للخيوط المختلفة وللخطوط المختلفة للإحساس أو للقوة بالانفصال مرة أخرى ، فى الوقت نفسه الذى تكون فيه مستعدة لأن تجمع بين عناصر أخرى .

وتمهيداً لذلك ، فلنتذكر أن هذا التدخل الكتابى المعين

قد تم تصوره عند كتابة سؤال عن الكتابة ؛ وهو تدخل تم ببساطة ليصدم القارىء أو عالم النحو . وفى الحقيقة أن هذا الاختلاف الكتابى («a» بدلاً من «e») ، أى هذا الاختلاف الواضح بين ما هو فى الظاهر علامتان صوتيتان أو حركتان ، يبقى كتابياً فحسب ؛ فهو يكتب أو يقرأ ، ولكنه لا يسمع ولا يمكن أن يسمع . وسنرى إلى أى حد هو أيضاً خارج نطاق الفهم . وهو اختلاف تبرزه علامة صماء أو نصب صامت ؛ أو يمكن أن نقول : يبرزه هرم — وفى ذهننا ليس مجرد الشكل الكبير للحرف المطبوع (A) ، ولكن أيضاً النص الموجود فى دائرة معارف هيجل ، الذى يقارن فيه تكوين هذه العلامة بالهرم المصرى . إذن فحرف الـ «a» فى differance لا يسمع ؛ فهو يبقى صامتاً وسرياً وحذراً كالقبر[٣] .

وهو قبر لا يبعد كثيراً عن الإشارة إلى موت ملك (بشرط أن يستطيع الفرد حل شفرة أسطورته) .

وليس فى وسعنا أن نحمل هذا القبر على مجرد أن يعيد الصدى ؛ فأنا لا أستطيع من خلال كلامى الآن أمام الجمعية الفرنسية للفلسفة أن أجعلكم تعرفون أى اختلاف أتكلم عنه فى اللحظة نفسها التى أتكلم فيها ، وكل ما فى وسعى هو أن أتكلم عن هذا الاختلاف الكتابى بأن ألتزم بكلام غير مباشر للغاية عن الكتابة ، وبشرط أن أحدد فى كل مرة أننى أشير إلى الاختلاف difference بحرف الـ «e» أو الاختلاف المرجأ بحرف الـ «a» . كل ذلك لن يبسط اليوم من الأمر شيئاً ، وسوف يحدث لنا متاعب جمة عندما نريد أن يفهم كل منا الآخر . وعلى أى حال فعندما أحدد نوع الاختلاف الذى أعنيه ، أى عندما أقول بحرف الـ «a» أو بحرف الـ «e» ، فإن ذلك سيشير إلى نص مكتوب يحكم كلامى — نص أمامى سوف أقرؤه ، وسوف اضطر إلى أن أرشد أعينكم وأيديكم إليه . ونحن لا نستطيع هنا أن نحجم عن المرور داخل النص المكتوب لنصل من خلال ما فيه من فوضى إلى تنظيم أنفسنا . وهذا ما يهمنى قبل كل شىء .

ومما لا شك فيه أن هذا الصمت الهرمى للاختلاف الكتابى بين حرف الـ «a» وحرف الـ «e» لا يظهر ولا يمكنه العمل إلا فى نظام كتابة صوتية ، وفى لغة أو نحو مرتبط تاريخياً بالكتابة الصوتية ، ومرتبط بالثقافة التى لا يمكن أن ينفصل عنها فى مجملها . ولكنى أود أن أقول إن هذا الصمت الذى لا يعمل إلا فى داخل ما يطلق عليه الكتابة الصوتية هو — على وجه التحديد — مايذكرنا بأنه ، وعلى خلاف التعصب الهائل ، ليس هناك كتابة صوتية . فما يطلق عليه الكتابة الصوتية لا يستطيع العمل — شرعياً ومبدئياً ، وليس نتيجة لبعض القصور الواقعى أو الفنى — إلا عن طريق إدماج العلامات اللاصوتية (علامات الترقيم ، المسافات الخ) التى سنرى سريعاً الخطأ فى وصفها جميعاً بالعلامات عندما نفحص بناءها وضرورتها . وقد ذكرنا سوسير بأن لعبة الاختلافات هى الشرط العملى ، أو شرط إمكانية أى علامة ؛ أما هى فصامتة . فالاختلاف بين « فونيمة » وأخرى ، وهو ما ينشأ عنه وجودهما وفعاليتهما ، غير مسموع ؛ أى أن اللا مسموع يجعل الفونيمتين مسموعتين فى حالة وجودهما . فإذا لم يكن هناك — إذن — كتابة صوتية خالصة ، فذلك يرجع إلى عدم وجود صوت صوتى خالص . والاختلاف الذى يبرز الفونيمات ويجعلها مسموعة ومفهومة يبقى غير مسموع .

وقد يثار اعتراض بأن تلك الأسباب ذاتها تجعل الاختلاف الكتابى غارقاً فى الظلام ، لا يؤلف أبداً اكتمال اصطلاح ذى معنى ، بل يطيل من صلة غير مرئية ، هى علامة العلاقة غير الظاهرة بين منظارين . وهذا بلا شك حقيقى . وبما أن الاختلاف بين حرف الـ «e» وحرف الـ «a» الموجود فى «differance» يلغى كلا من النظر والسمع ، فإن هذا يوحى بأنه ينبغى علينا الرجوع إلى نظام غير متعلق بالإدراك . ولكننا لا نرجع أيضاً إلى قابلية للفهم أو إلى مثالية ترتبط عن طريق الصدفة بموضوعية النظر أو بالفهم . لا بد أن نرجع إلى نظام يقاوم التعارض الفلسفى الأساسى بين المدرك والمفهوم . والنظام الذى يقاوم هذا التعارض ، ويقاومه لأنه يسانده ، يظهر بوضوح فى حركة الاختلاف المرجأ «differance» بين اختلافين أو بين حرفين . وهذا الاختلاف المرجأ لا ينتمى إلى الصوت أو إلى الكتابة بالمعنى المفهوم ؛ وهو يحدث ، مثله فى ذلك مثل هذا المكان الغريب الذى سيجمعنا لمدة ساعة ، يحدث فيما بين الكلام والكتابة ، وفيما وراء الألفة الهادئة التى تربطنا بكل منهما ، موهمة إيانا فى بعض الأحيان أنهما شيئان مختلفان .

والآن ، كيف أتكلم عن حرف الـ «a» فى «differance» ؟ من الواضح أنه لا يمكن الكشف عنه ؛ فنحن لا نستطيع سوى أن نكشف عن ما يمكن فى لحظة ما أن يكون حاضراً أو ظاهراً ، أى ما يمكن أن يوضح وأن يقدم بصفته موجوداً ؛ حاضراً كائناً فى حقيقته ، أى حقيقة الحاضر أو حضور الحاضر . ومع ذلك فإن كان الاختلاف المرجأ هو.(أود أن أسقط كلمة « هو ») ما يجعل الحاضر الكائن ممكناً ، فهو نفسه لا يظهر كذلك أبدا ؛ فهو لا يمكن

إعطاؤه مطلقاً على أنه شيء حاضر . وينتج عن بقائه بعيداً ، وعدم كشفه عن نفسه ، أن الاختلاف المرجأ يذهب إلى ما بعد نظام الحقيقة فى هذه النقطة على وجه التحديد ، وبهذه الطريقة المحددة ، وإن كان هو نفسه غير مختف ، كما لو كان شيئاً أوكائناً غامضاً فى المنطقة الخفية للمجهول . وأى عرض له سيؤدى به إلى الاختفاء بما أنه اختفاء ، فهو يختبىء حين يغامر بالظهور .

ولهذا فإن الالتفافات والعبارات والجمل التى سألجأ إليها غالباً سوف تشبه مثيلاتها فى علم اللاهوت السلبى ، ولن تتميز عنها فى بعض الأحيان . وقد أشرنا من قبل إلى أن الاختلاف المرجأ لا يوجد ، وأنه لا يمثل أى نوع من الحاضر الكائن . ولا بد أن نوضح كل ما هو ليس إياه ، ومن ثم نوضح أنه ليس له حضور أو جوهر . فهو لا ينتمى إلى أى مقولة متعلقة بالكينونة ، سواء الحضور أو الغياب . ومع ذلك ، فما يشار إليه على أنه اختلاف مرجأ ليس لاهوتياً ، بل إنه ليس كذلك حتى فى أكثر النظم سلبية للاهوت السلبى . والأخير ـ كما نعرف ـ يشغله دائماً أن يجعل الحقيقة فوق الجوهرية تصل إلى ما وراء المقولات المحددة للجوهر والوجود ، ويسرع دائماً لتذكيرنا بأننا وإن رفضنا الإيمان بإسناد الوجود إلى الله فذلك للاعتراف به كياناً سامياً لا يمكن إدراكه أو وصفه . وهنا ، كما سيتأكد فيما بعد ، لا مجال لهذا التصرف . والاختلاف المرجأ ليس فقط لا يمكن اختزاله إلى تخصيصات وجودية أو لاهوتية ، أو لاهوتية وجودية ، ولكنه يفتح المسافة التى تبرز فيها اللاهوتية الوجودية (الفلسفة) منهجها وتاريخها . ومن ثم ، فالاختلاف المرجأ يشمل اللاهوتية الوجودية أو الفلسفة ، ويسمو عليها نهائياً .

ولست أعرف ـ للسبب نفسه ـ من أين أبدأ تحديد هذا التجميع أو هذا الرسم البيانى للاختلاف المرجأ . وما نحن بصدده الآن هو ضرورة حضور بداية شرعية ، أو نقطة بدء مطلقة ، أو تبعية لمبدأ . وتبدأ مشكلة الكتابة بقضية البدايات archē . ومن هنا فإن ما أعرضه الآن لن يتطور فى بساطة إلى نقاش فلسفى يقوم على أساس المبدأ والمسلمات والبديهيات والتعريفات ، ويتحرك تبعاً لخط النقاش ذى المنهج العقلى . فعند إبراز الاختلاف المرجأ ، يصبح كل شيء موضع استراتيجية ومخاطرة . فهو استراتيجى لأنه ما من حقيقة متعالية حاضرة خارج دائرة الكتابة يمكن ـ لاهوتياً ـ أن تتحكم فى كلية هذا المجال . وهو مخاطرة لأن هذه الاستراتيجية لا تعنى مجرد تكييف التكتيكات تبعاً للهدف النهائى ، أو للغاية من فكرة السيطرة ، أعنى التمكن أو التملك النهائى لحركة ما ومجال ما . وهكذا فإنها ـ أخيراً ـ استراتيجية بلا نهاية . وقد كان من الممكن أن نطلق عليها التكتيكات العمياء أو الشطح الإمبيريقى ، لو لم تكن قيمة المذهب الإمبيريقى نفسه قد استمدت معناها من تعارضها مع المسئولية الفلسفية . وإذا كان هناك نوع من الشطح فى اقتفاء أثر الاختلاف المرجأ ، فهو أنه لا يتبع خط الكلام الفلسفى المنطقى ، أو خط نقيضه المتمم والمماثل ، وهو الكلام المنطقى الإمبيريقى . وتبقى فكرة اللعب بعيدة عن هذا ؛ فهى تشير إلى وحدة الضرورة والمصادفة فى حساب تغايرى لا ينتهى ، سابق على الفلسفة وتال لها .

ولهذا فإنه وفقاً لقواعد اللعبة ، إذا نحن أدرنا الوجه الآخر للفكرة ، فعلينا أن نتقدم إلى فكرة الاختلاف المرجأ عن طريق موضوع الاستراتيجية أو الحيلة . وأود أن أؤكد بهذا التبرير الاستراتيجى أن فعالية الفكرة الرئيسية للاختلاف المرجأ من المحتمل جداً ، بل يجب يوماً ما ، أن تحذف ، بمعنى أن تستسلم إن لم يكن لبديلتها ، فإلى التداخل فى سلسلة من الحوادث لم تسيطر هى فى الحقيقة عليها مطلقاً . وهذا يعنى أيضاً أنها ليست فكرة لاهوتية .

سأقول أولاً إن الاختلاف المرجأ ، وهو ليس كلمة أو فكرة ، قد بدا لى أكثر الموضوعات مناسبة للتفكير ، إن لم يكن للفهم الكامل ، فيما يميز العصر « epoch » الذى نعيش فيه . ولهذا فإنى أبدأ استراتيجياً من الزمان والمكان اللذين نوجد « نحن » فيهما ؛ مع أن بدايتى ليس لها أخيراً ما يبررها ، ومع أننا لا نستطيع أن ندعى معرفتنا بمن « نحن » ، وأين « نحن » وما حدود أى عصر نعيش فيه ، إلا على أساس الاختلاف المرجأ « وتاريخه » .

إن الاختلاف المرجأ ليس كلمة وليس فكرة ، ومع ذلك فلنحاول أن نصل إلى تحليل دلالى تقريبى وبسيط ، يقربنا من موضوع النقاش .

نحن نعلم أن الفعل differ (واللاتينى differre) له معنيان يبدوان مختلفين إلى حد كبير . فى معجم Littre مثلاً ، نجد أن كلا منهما موضوع لفقرة منفصلة . وبهذا فإن الفعل اللاتينى ليس الترجمة البسيطة لـ diapherein باليونانية . وهذه الحقيقة سيكون لها نتائجها لدينا عندما نربط مناقشتنا بلغة معينة ، تعد أقل فلسفية فى الأساس من الأخرى . وتوزيع المعنى فى الفعل diapherein فى اليونانية يخلو من أحد المعنيين فى الفعل اللاتينى differre ، وبالتحديد معنى التأجيل حتى « إلى ما بعد » ، والأخذ فى الحسبان ،

والتفكير فى الزمن والدوافع فى عملية تتضمن الحساب الاقتصادى ، والانحراف عن الطريق المباشر ، والمهلة والتأخير والتحفظ والتمثيل ـ أى كل المفاهيم التى سأوجزها هنا فى كلمة لم أستخدمها أبداً ولكن يمكن إضافتها إلى المجموعة ، وهى كلمة « الإطالة » (temporalizing) . والفعل « يختلف » (to differ) بهذا المعنى ، هو أن نطيل أو أن نرجع إلى وسيلة التطويل أو الإطالة فى الالتفاف الذى يعلق إنجاز الرغبة أو الإرادة أو إشباعها ، أو يحملها بعيداً إلى طريق يلغى فيه تأثيرها ، أو يلطف من حدته ، سواء تم ذلك فى الإدراك أو فى اللاوعى . وسنرى فيما بعد بأى معنى يصبح هذا التطويل إطالة أو مسافة ، ومسافة زمنية ، وزمناً مسافياً ، و« تكويناً أساسياً للمكان والزمان » ، على نحو ما تطلق عليه الميتافيزيقيا أو علم الطبيعة السامى فى اللغة محل النقد والاستبدال هنا .

والمعنى الآخر للفعل « يختلف » هو المعنى الأكثر شيوعاً وتعريفاً ، وهو معنى عدم التماثل والاختلاف والتميز ... الخ. وفى لفظ « مختلفون » «differents» ، سواء دل على تغيير الاختلاف أو تغيير التجاوب أو المجادلة ، لابد من وجود الفاصل الزمنى والتباعدى بين العوامل المختلفة بطريقة إيجابية وديناميكية ، وبقدر من المثابرة على التكرار .

ولكن كلمة « اختلاف » «difference» . بحرف الـ «e» ، لا يمكن أبداً أن تشير إلى الاختلاف بمعنى الإطالة أو الجدال . وهذا المعنى المفقود هو ما يجب على كلمة «differance» ، بحرف الـ «a» ، أن تعوضه من فقدان للمعنى . فهى تستطيع الإشارة فى آن واحد إلى مركب معانيها فى كليته ؛ فهى كلمة متعددة المعانى فى آن واحد ، على نحو لا يفسح المجال لاختزالها . وهذه نقطة ستكون مهمة فى الموضوع الذى أحاول الآن أن أصل إليه . وهى تشير إلى هذا المركب الكامل للمعانى ، ليس فقط عندما تدعمها لغة أو نص يتولى الشرح (كأى تعبير بواسطة الكلمات) ، ولكنها فى الواقع تفعل ذلك أيضاً بنفسها على نحو ما ، أو على الأقل تستطيع القيام بذلك بنفسها بطريقة أسهل مما تستطيع أى كلمة أخرى . فهنا يأتى حرف الـ «a» مباشرة من اسم الفاعل «differant» ، بمعنى « مخالف » ، ويجعلنا أكثر قرباً من عملية « الاختلاف » فى تطورها ، وقبل أن ينتج عنها التأثير الذى يتكون بما هو تأثير مختلف ، أو ناتج عن الاختلاف «difference» ـ بحرف الـ «e» . ومن خلال نظام مفهومى ، وبلغة المتطلبات التقليدية ، يمكننا القول بأن الاختلاف المرجأ يشير إلى السببية المنتجة والأساسية التكوين ؛ وهى عملية القطع والانقسام التى تصبح خلافاتها واختلافاتها هى التأثيرات أو النتائج المتكونة . ولكن فى حين يقربنا الاختلاف المرجأ من الجوهر المصدرى والإيجابى للاختلاف ، فإنه يعادل أو يحايد ما يشير إليه المصدر على أنه إيجابى بالطريقة نفسها التى لا تشير بها كلمة « الحديث » (parlance) إلى الفعل البسيط للكلام ـ كلامك مع أحد أو كلام أحد معك . كذلك فإن « الرنين » (resonance) ليس فعل « الرن » . وهنا لابد فى استخدامنا للغة من النظر إلى النهاية «ance-» على أنها محددة فيما بين الإيجابى والسلبى ، وسنرى لماذا لا يعنى الاختلاف المرجأ ببساطة الإيجابى أو السلبى ، بل يعيد إلى الذاكرة شيئاً أو يعلن عن شىء ، متخذاً موقفاً وسطاً ، ويتكلم عن أى عملية ليست عملية فى الواقع ، ولا يمكن تصورها ، سواء على أنها عاطفة أو فعل لفاعل يقع على مفعول ، أو على أنها تبدأ من وسيط أو من متلق ، أو على أساس أى من هذه الاصطلاحات أو من منظوره . ولكن ربما تكون الفلسفة قد بدأت بتوزيع الموقف الوسط ، الذى يعبر عن نوع من اللزوم ، بين حالتى الفعل والانفعال ، وتكونت هى نفسها من خلال هذا القمع .

والآن ، كيف يتحد الاختلاف المرجأ بمعنى الإطالة temporalizing والاختلاف المرجأ بمعنى التباعد spacing ؟

لنبدأ بمشكلة العلامات والكتابة ، بما أننا فى داخلها بصورة فعلية . من العادى أن نقول إن العلامة توضع فى مكان الشىء نفسه ، أو الشىء الموجود . و « الشىء » هنا هو المعنى والمشار إليه أيضاً ؛ أى أن العلامات تمثل الموجود present فى غيابه ؛ أى تأخذ مكانه . فنحن عندما لا نستطيع أن نمسك بالشىء أو بالموجود وأن نظهره ، أو عندما لا يظهر الموجود نفسه ، فإننا نلجأ إلى الإشارات أو العلامات . إننا نعطى أو نأخذ ، أى نصنع العلامات . وهكذا تصبح العلامة وجوداً مرجأ . وسواء كان الأمر علامات لفظية أو مكتوبة ، أو سندات نقدية ، أو وفوداً منتخبة أو ممثلين سياسيين ، فإن حركة العلامات تؤجل لحظة مواجهة الشىء نفسه ؛ وهى اللحظة التى نستطيع فيها أن نضع أيدينا عليه ، أو نستخدمه ، أو نلمسه ، أو نراه ؛ أى أن يكون لدينا حدس حضورى به . وأنا أصف هنا بناء العلامات كما هو محدد تقليدياً ، لأعرف « التعبير » من خلال وصف بسيط لصفاته ، « بالاختلاف المرجأ للإطالة » . وهذا التحديد التقليدى يفترض بصورة قبلية أن العلامة (التى تؤجل الموجود) لا يمكن إدراكها إلا على أساس الموجود الذى تؤجله ، وبالنظر إلى الموجود المؤجل الذى

ينوى الشخص أن يعيد تخصيصه . وتبعاً لعلم العلامات التقليدى (السيميولوجيا) ، فإن استبدال علامة الشىء بالشىء نفسه هو أمر ثانوى ومؤقت ؛ فهو الثانى فى الترتيب بعد الوجود الأصلى المفقود الذى تشتق منه العلامة ؛ وهو مؤقت بالنسبة إلى هذا الوجود الغائب والنهائى ، الذى تستخدم العلامة بالنسبة إليه بوصفها حركة اتصال .

ولا شك فى أننا ـ فى محاولتنا فحص هذه الظواهر الثانوية والمؤقتة للبديل ـ سنحاول أن نلقى نظرة على شىء مثل الاختلاف المرجأ الأساسى . غير أننا لم يعد بإمكاننا أن نطلق عليه صفة « الأساسى » أو النهائى ، بما أن خواص الأصل والبداية والغاية ... الخ، قد أشارت دائماً إلى الحضور . وبهذا فإن البحث فى الخاصية الثانوية والمؤقتة للعلامة ، فى مواجهة الاختلاف المرجأ الأساسى ، سيكون له هذه النتائج :

١ ـ لا يمكن فهم الاختلاف المرجأ تبعاً لمفهوم « العلامة » التى عدت دائماً تمثيلاً للحضور ، ودخلت ضمن تكوين نظام فكرى أو لغوى ، تحدد على أساس الحضور وبالنسبة إليه .

٢ ـ بهذه الطريقة سوف نشكك فى وزن الحضور أو مقابله المناظر له وهو الغياب أو النقص . وسوف نثير التساؤل حول الحد الذى قيدنا دائماً من حيث إننا نسكن فى لغة ونظام فكرى ، عند تشكيل معنى للكينونة بصفة عامة ، حضوراً أو غياباً على السواء ، ضمن مقولة للوجود being أو للكينونة beingness . ويبدو حقاً أن هذا النوع من التساؤل الذى انقدنا إليه هو من نوعية تساؤلات هيدجر ، وأن الاختلاف المرجأ يبدو كأنه يقودنا عائدين إلى الاختلاف بين الوجودى وحقيقى الوجود . ولكن اسمحوا لى أن أؤجل هذه الإشارة . وسأكتفى بأن ألفت النظر إلى أن هناك علاقة تداخل قوية ـ إن لم تكن شاملة وضرورية ولا يمكن الحد منها ـ بين الاختلاف المرجأ بمعنى الإطالة والتطويل (وهو ما أصبح من غير الممكن أن ندركه داخل نطاق الحاضر) ، وما يقوله هيدجر عن التطويل ، وهو ـ على وجه التحديد ـ أن التطويل بما هو أفق جوهرى لمشكلة الكيان لابد من أن يتحرر من السيطرة التقليدية والميتافيزيقية للحاضر أو الآنى .

ولنقتصر أولاً على المظاهر السيميولوجية للمشكلة ، لنرى كيف يتداخل الاختلاف المرجأ بوصفه إطالة ، مع الاختلاف المرجأ بوصفه مباعدة . وأغلب البحوث السيميولوجية أو اللغوية المسيطرة الآن على مجال الفكر ، سواء بسبب نتائج أبحاثها الخاصة أو بسبب دورها بما هى نموذج تنظيمى معترف به بصفة عامة ، ترجع فى أصولها إلى سوسير بوصفه مؤسساً لها ، صواباً كان ذلك أو خطأ . فقد كان سوسير أول من قال بعشوائية العلامات والخاصية المتباينة للعلامات بوصفها مبدأين للسيميولوجيا العامة (علم العلامات) ، وبخاصة لعلم اللغويات . وكما نعلم فهذان الموضوعان (العشوائى والتباينى) لا ينفصلان عنده . ولا توجد العشوائية إلا لأن نظام العلامات يتكون نتيجة لاختلافات بين الكلمات وليس نتيجة لاكتمالها . وعناصر التعبير لا تعمل عن طريق القوة المحكمة لجوهرها ، بل عن طريق شبكة التعارضات التى تميزها وتربط بينها . ويقول سوسير إن العشوائية والتباينية خاصتان متلازمتان وشرط للتعبير . ومن ثم فإن هذا المبدأ للاختلاف يؤثر على العلامة فى مجملها ، أى على جانبى الدال والمدلول كليهما . والمدلول هو المفهوم أو المعنى المثالى . والدال هو ما يسميه سوسير « الصورة » المادية (الصوتية مثلاً) . ولسنا مضطرين هنا إلى الدخول فى جميع المشكلات التى تثيرها هذه التعريفات ؛ ويكفى أن نستشهد بسوسير فيما يهمنا :

« يتكون الجانب المفهومى للقيمة من العلاقات والاختلافات بالنسبة إلى مصطلحات اللغة الأخرى . ويمكن القول نفسه بالنسبة إلى الجانب المادى فيها ... وكل ما قيل حتى الآن يمكن تلخيصه فى أن اللغة لا يوجد فيها إلا الاختلافات . وأهم من ذلك أن الاختلاف بعامة يتضمن عناصر إيجابية يقوم الاختلاف بينها ، ولكن فى اللغة توجد الاختلافات فحسب ، بدون العناصر الإيجابية . وسواء أخذنا المدلول أم الدال ، فاللغة لم يوجد لديها أفكار أو أصوات قبل النظام اللغوى ، بل كان لديها اختلافات مفهومية وصوتية نبعت من النظام . فالفكرة أو المادة الصوتية التى تحتويها العلامة أقل أهمية من العلامات الأخرى التى تحيط بها »(٤) .

والنتيجة الأولى التى تستخلص من هذا هى أن المفهوم المعبر عنه لا يوجد أبداً بنفسه وجوداً كافياً لأن يشير إلى نفسه فقط ؛ فكل مفهوم مدرج بالضرورة فى سلسلة أو نظام ؛ وهو يشير من داخله إلى مفاهيم أخرى عن طريق النشاط النظامى للاختلافات . إذن فهذا النشاط ـ أى الاختلاف ـ لم يعد ببساطة مفهوماً ، بل إمكانية للمفاهيم ، ونظاماً ، وعملية مفهومية عامة . ولنفس السبب فإن الاختلاف المرجأ ، وهو ليس مفهوماً ، ليس أيضاً مجرد كلمة ؛ أى أن الاختلاف المرجأ هو ما نقدمه لأنفسنا بوصفه وحدة هادئة وذاتية التعبير للمفهوم وللصوت (phonie) . وسنناقش

فيما بعد نتائج ذلك على مفهوم الكلمة .

وهكذا فإن الاختلاف الذى يتكلم عنه سوسير ليس مفهوماً أوكلمة ضمن كلمات أخرى . ويمكن أن نقول الشىء نفسه عن الاختلاف المرجأ . وهكذا أصبح علينا أن نجعل العلاقة بين الاختلاف والاختلاف المرجأ واضحة .

لا يوجد داخل اللغة ، أو داخل النظام اللغوى ، إلا الاختلافات . والعملية التصنيفية تستطيع إنجاز سجلها الفئوى والإحصائى والنظامى . ولكن هذه الاختلافات تلعب من ناحية دوراً فى الكلام وفى اللغة ، وفى التبادل بين الكلام واللغة . وهى من ناحية أخرى تأثيرات أو نتائج فى ذاتها . وهى لم تسقط جاهزة من السماء . وإذا كانت كلمة « تاريخ » لا تحمل معنى القمع النهائى للاختلاف المرجأ ، فيمكننا القول بأن الاختلافات هى وحدها التى تستطيع أن تكون « تاريخية » منذ البداية وإلى ما لا نهاية .

وهكذا فإن ما نعده اختلافاً مرجأ سيكون حركة فى العمل الذى « ينتج » هذه الاختلافات ونتائج هذه الاختلافات ، وليس من خلال ما نعده فى بساطة نشاطاً . ولا يعنى ذلك أن الاختلاف المرجأ الذى ينتج الاختلافات يأتى قبلها فى صورة حاضر بسيط وحيادى وغير معدل . الاختلاف المرجأ هو الأصل غير الكامل وغير البسيط ؛ وهو البناء الأصلى والمثير للاختلافات .

وبما أن اللغة التى يعدها سوسير تصنيفاً لم تأت من السماء ، فمن الواضح أن الاختلافات قد أنتجت ، وهى التأثيرات المنتجة . ولكنها تأثيرات ليس سببها موضوعاً أو مادة ، أو شيئاً بصفة عامة ، أوكياناً موجوداً فى مكان ما ، يجنب نفسه عملية الاختلاف . وإذا كان مثل هذا الوجود متضمناً فى المفهوم العام للسبب ، فلابد أن نتكلم عن التأثير بلا سبب ؛ وهو ما سيقودنا سريعاً إلى التوقف عن الكلام عن التأثيرات . وقد حاولت أن أشير إلى مخرج الطريق المسدود الذى يفرضه هذا النظام ؛ وهذا بالتحديد عن طريق « الأثر » (trace) وكما أن الأثر ليس سبباً فهو كذلك ليس تأثيراً ، ولا يستطيع بنفسه ، إن هو فصل عن سياقه ، أن يسبب المخالفة أو المجاوزة المطلوبة .

وبما أنه ليس هناك حضور قبل الاختلاف السيميولوجى أو خارجه ، فإننا نستطيع أن نرد ماكتبه سوسير عن اللغة إلى العلامات بعامة : اللغة ضرورية ليصبح الكلام مفهوماً ، ولينتج جميع تأثيراته ، ولكن الكلام ضرورى لتدعيم اللغة . وعند الرجوع إلى التاريخ ، فإن حقيقة الكلام تأتى دائماً أولاً[٥] .

وإذا احتفظنا على الأقل بالخطة ، إن لم يكن بمضمون المطلب الذى صاغه سوسير ، فسوف نعبر باصطلاح « الاختلاف المرجأ » عن الحركة التى تتكون بها اللغة ، أو أى نظام شفرى ، أو أى نظام للإشارة بصفة عامة ، بما هو ـ تاريخياً ـ نسيج من الاختلافات . والاصطلاحات : « تتكون » ، « تنتج » ، و« تخلق » ، و« حركة » ، و« تاريخياً » ... الخ ، لا ينبغى أن تفهم فى كل ما تتضمنه بلغة الميتافيزيقيا التى أخذناها عنها فحسب ، وإلا كان علينا أن نبين كيف أن مفاهيم الإنتاج ، والتكوين ، والتاريخ ، تبقى من هذه الناحية كماليات بالنسبة لمجال المناقشة هنا . واليوم قد يأخذنا ذلك بعيداً جداً فى اتجاه نظرية تمثيل « الدائرة » التى يبدو أنها قد أحاطت بنا . إننى أستخدم هذه الاصطلاحات ومفاهيم أخرى عدة هنا لمجرد ملاءمتها الاستراتيجية ومن أجل الإعداد لهدم النظام الذى تشكله عند النقطة التى أصبحت الآن غاية فى الحسم .

وعلى أية حال ، فلا بد أننا قد فهمنا ـ بفضل الدائرة التى أحاطت بنا أن الاختلاف المرجأ ليس ثابتاً أو متطوراً ، وليس بنائياً أو تاريخياً . وسيضيع مغزى هذه المخالفة الإملائية تماماً إذا اعترض البعض عليها على أساس أقدم التعارضات الميتافيزيقية . مثال ذلك مقارنة أحد الآراء المنتجة برأى آخر تصنيفى بنائى ، أو بالعكس . فهذه التعارضات لا تتصل مطلقاً بالاختلاف المرجأ ، وهذا ـ بلاشك ـ ما يجعل التفكير فيه صعباً وغير مريح .

وإذا فكرنا الآن فى السلسلة التى يخضع لها الاختلاف المرجأ ، تبعاً للسياق وبعدد معين من البدائل غير المترادفة ، فسوف يتساءل البعض عن السبب فى لجوئنا إلى مفاهيم مثل « التحفظ » و« التباعد » ، ولجوئنا إلى « إضافة » أو « عقاقير » ، وسنلجأ عما قريب إلى كلمات أكثر غرابة[٦] .

لنبدأ مرة أخرى . الاختلاف المرجأ هو ما يجعل حركة التعبير ممكنة فى حالة ما إذا كان كل عنصر يقال إنه « موجود » أويظهر على مسرح الوجود مرتبطاً بشىء آخر خارج عنه ، وإن كان محتفظاً بطابع عنصر ماض ، وجاعلاً نفسه فعلاً ينكشف بحكم علاقته بعنصر مستقبلى ، وعلاقة هذا الأثر بما يطلق عليه المستقبل ليست بأقل من علاقته بما يطلق عليه الماضى . وهو يكوّن ما يطلق عليه الحاضر بهذه العلاقة بينه وبين ما هو ليس ماضياً ، وليس مستقبلاً يمكن أن يعد حاضراً معدلاً . وحتى يكون له وجود ، فلابد من مدة زمنية تفصله عن ما هو ليس إياه . ولكن المدة الزمنية التى تكونه فى الحاضر لابد أيضاً بالطريقة نفسها أن تقسم الحاضر نفسه

وكل ما يمكن إدراكه على أساسه ؛ أى كل كيان ، وبالأخص المادة أو الموضوع بلغتنا الميتافيزيقية . ولأن هذه المدة الزمنية تكون نفسها وتنقسم ديناميكياً ، يكون فى مقدورنا أن نسميها « التباعد » (spacing) ؛ فالزمن يصبح مكانياً ، والمكان يصبح زمنياً (الإطالة temporalizing) . وما أعتز أن أطلق عليه اسم الكتابة الأولى ، أو الأثر الأول ، أو الاختلاف المرجأ ، هو تكوين الحاضر « كأساسى » وغير بسيط ، أى بوصفه تركيباً غير أساسى للآثار والرواسب لكى تنتج هنا ـ بصورة قياسية ومؤقتة ـ لغة سامية وذات علاقة بالفينومينولوجيا ، سوف يظهر وشيكاً عدم كفاءتها . والاختلاف المرجأ هو فى الوقت نفسه إطالة ومباعدة[٧] .

ألا نستطيع ببساطة وبدون كتابة جديدة ، فى وجود هذه الحركة الإيجابية لإنتاج الاختلاف المرجأ الذى لم يكن له أصل أن نطلق عليها لفظ « التخالف » (differentiation) ؟ وقد تعنى هذه الكلمة ، ضمن دلالات مضطربة أخرى ، شيئاً من الوحدة العضوية ، أو الوحدة الأساسية المتجانسة ، التى ستنقسم فى النهاية ، وتقبل فعل الاختلاف . والأكثر من ذلك أن قيام هذه الكلمة على الفعل « يخالف » (differentiate) يلغى التعبير الموجز الخاص بالالتفاف والتأخير المطيل أو « الإرجاء » . وبالمناسبة فإنى أدين لكويريه بعبارة قرأتها فى نص بعنوان « هيجل فى يينا »[٨] . ويورد كويريه فى هذا النص مقاطع طويلة من منطق يينا فى الألمانية ويقدم ترجمة لها . ويصادف كويريه مرتين فى نص هيجل عبارة « differente Beziehung » . وهذه العبارة (تعنى « مختلف ») ذات الأصل اللاتينى نادرة جداً فى الألمانية ، وأعتقد أنها نادرة أيضاً عند هيجل الذى يستخدم كلمتى verschieden و ungleich ، عندما يعلق على الاختلاف Unterchied وعلى التنوع الكيفى Verschiedenheit . وهو يستخدم كلمة « مختلف » بالتحديد فى النقطة التى يناقش فيها الزمن والموجود . وقبل أن نأتى إلى ملاحظة كويريه القيمة ، علينا أن نلقى نظرة على بعض الفقرات عند هيجل كما ترجمها كويريه :

> لأن المطلق لحظة تتعارض مع المتطابق ذاتياً ، فهو ببساطة السلبى . ولما كان المطلق يمثل الشمولية ، فإنه يبعد بعامة الغرض أو الحد ، ولكنه يربط نفسه فوراً بالآخر ، ويننى نفسه عن طريق عملية الإلغاء هذه . والحد ، أو لحظة الوجود ، أو كلمة « هذا » التى تطلق لكى تصف الوقت أو الآن ، هى ببساطة سلبية للغاية ، تبعد عن نفسها أى تعدد أو تركيب ؛ وبهذا تصبح محددة بشكل مطلق . وهى ليست كلا ممتداً فى ذاته يمكن أن يكون له المظهر أو التعدد النوعى ، الذى يمكن أن يرتبط خارجياً بآخر من نوعه ، بل هى ـ على العكس من ذلك ـ علاقة بالبسيط مختلفة اختلافاً تاماً[٩] .

أما كويريه فهو أكثر تخصيصاً فى عبارته التالية اللافتة للنظر : « علاقة مختلفة ـ differente Beziehung ، يمكن أن نقول : علاقة مثيرة للاختلاف » . وفى الصفحة التالية نقرأ فى نص آخر لهيجل : « هذه العلاقة هى الموجود بما هو علاقة مختلفة » . ونجد أيضاً عبارة أخرى لكويريه : « اصطلاح مختلف يفهم هنا بمعنى إيجابى » .

إن كتابة « مثير للاختلاف » أو « الاختلاف المرجأ » كان من الممكن أن تفيد فى ترجمة هيجل فى هذه المسألة على وجه التحديد ؛ وهى مسألة حاسمة فى نصه ، بدون أى إضافات أخرى . الترجمة كانت ستكون عندئذ ، وكما يجب أن تكون أى ترجمة ، نقلاً من لغة إلى أخرى . وطبيعى أن أذكر مؤكداً أن كلمة الاختلاف المرجأ يمكن أن تستخدم فى حالات أخرى أيضاً ، لأنها لا تشير إلى نشاط الاختلاف الأساسى فحسب ، بل تشير أيضاً إلى التحول المطيل إلى التأجيل . على أن لها كذلك استخداماً أكثر أهمية ؛ فعلى الرغم من الصلات العميقة جداً بين الاختلاف المرجأ ومناقشات هيجل (كما يجب أن تقرأ) فإنه يمكن ـ عند نقطة معينة ـ أن تنفصل إلى حد ما عنها ، أو أن تقوم بنوع من العزل أو من التنحية تجاهها . والابتعاد التام عن لغة هيجل لا معنى له ، ولا يمكن مطلقاً أن يكون محتملاً ، ولكن هذا العزل أساسى ومحدود إلى أبعد مدى فى آن واحد . وقد حاولت أن أشير إلى مدى فصل هذه التنحية فى كتابات أخرى . ولكن من الصعب فى هذه المسألة الكلام بإيجاز . وهكذا فإن الاختلافات « تنتج » مختلفة عن طريق « الاختلاف المرجأ » ولكن ماذا يختلف ، أو من يختلف ؟ أى ما الاختلاف المرجأ ؟ وبهذا السؤال نصل إلى مرحلة أخرى ومصدر آخر للمشكلة .

ماذا يختلف ؟ من يختلف ؟ ما الاختلاف المرجأ ؟

إذا أجبنا عن هذه الأسئلة قبل فحصها بوصفها أسئلة ، وقبل مراجعتها ومناقشة شكلها (حتى ما يبدو طبيعياً وضرورياً بالنسبة لها) فسوف نهبط عن المستوى الذى وصلنا

إليه الآن . فلو قبلنا شكل السؤال بمعناه وبتركيبه (ماذا ؟ ومن ؟) فلابد أن نعترف بأن الاختلاف المرجأ مشتق وعارض ومحكوم ومنظم منذ نقطة البداية بما هو موجود كائن وقادر على أن يكون شيئاً أو قوة أو حالة . ويمكن أن نسبغ عليه كل الأسماء . وهو « ما » أو موجود كائن بما هو فاعل أو « من » . وفى الحالة الأخيرة لابد أن نعترف ضمناً بأن الموجود الكائن (بما هو كيان موجود بذاته مثلاً ، أو بوصفه مدركاً) لابد فى النهاية أن ينتج عنه الاختلاف : إما تأخيراً أو إبعاداً للانتباه عن إشباع « الحاجة » أو « الرغبة » ، وإما اختلافاً عن نفسه . ولكن لا يمكن فى أى من هذه الحالات أن « يتكون » مثل هذا الموجود الكائن نتيجة للاختلاف المرجأ .

وإذا رجعنا الآن مرة أخرى إلى الاختلاف السيميولوجى ، فماذا ذكرنا سوسير على الأخص ؟ لقد قال : « اللغة التى تتكون من الاختلافات وحدها ليست وظيفة للإنسان المتكلم » . ويتضمن هذا أن الإنسان (المتماثل ذاتياً أو المدرك لذاته أو للتماثل الذاتى) مدرج فى اللغة أى أنه « وظيفة » للغة . فهو لا يصبح إنساناً متكلماً إلا بمطابقة كلامه (حتى فى الخلق أو فى « التعدى » السابق) لنظام القوانين اللغوية بما هو نظام قائم على الاختلافات ، أو مطابقته على الأقل للقانون العام للاختلاف المرجأ ، والتزامه بقانون اللغة الذى يسميه سوسير « اللغة بدون كلام » . « فاللغة ضرورية لتصبح الكلمة المنطوقة مفهومة ولكى تنتج كل آثارها »(١٠) .

وإذا كنا نؤكد ـ على سبيل الافتراض ـ التعارض الحاد بين الكلام واللغة ، فإن الاختلاف المرجأ لن يصبح نشاطاً للاختلافات فى داخل اللغة فحسب ، ولكنه سيصبح علاقة للكلام باللغة ، والمنعطف الذى يتحتم على كذلك أن أعبره من أجل أن أتكلم ، والإشارة الصامتة التى أقدمها ، والتى تناسب اللغويات بالمعنى الدقيق نفسه الذى تناسب به علم السيميولوجيا العام (علم العلامات) ؛ فهو يملى جميع العلاقات بين الاستخدام والصيغة الشكلية من جهة ، وبين الرسالة والشفرة الخاصة الخ ... من جهة أخرى .

وقد حاولت فى مواضع أخرى أن ألفت النظر إلى أن هذا الاختلاف المرجأ فى داخل اللغة ، وفى العلاقة بين الكلام واللغة يحول دون الفصل الأساسى بين الكلام والكتابة الذى أراد سوسير ، التزاماً منه بالفكر التقليدى ، أن يبينه فى مستوى آخر من عرضه للموضوع . فاستخدام اللغة ، أو توظيف أى شفرة من الشفرات التى تتضمن نشاطاً للأشكال ـ دون أن يكون لها أساس محدد أو ثابت ـ يتضمن كذلك استيفاء وامتداداً للاختلافات ، وتباعداً وإطالة ، ونشاطاً للإشارات . وهذا النشاط لابد أن يكون ضرباً من النقش الذى يسبق الكتابة أو كتابة أولية ليس لها أصل قائم فى الوقت الراهن وليس لها جسر عبور . ومن هنا يأتى العبور المنتظم ، وتحول علم العلامات العام (السيميولوجيا) إلى علم للنحو ، حيث يقوم هذا العلم الأخير بمهمة النقد لكل ما يدخل فى علم السيميولوجيا ـ بما فى ذلك مفهوم السيميولوجيا المادى للعلامات ـ مما يحتفظ بكل المسلمات الميتافيزيقية التى تتعارض مع موضوع الاختلاف .

وربما أغرينا باعتراض يقول : من المؤكد أن الشخص لا يصبح إنساناً متكلماً إلا من خلال تعامله مع نظام الاختلافات اللغوية ، أو لنقل إنه لا يصبح إنساناً قادراً على التعبير (سواء بالكلام أو بالعلامات الأخرى) إلا بدخوله فى نظام الاختلافات . وبهذا المعنى أليس من المؤكد أن المتكلم أو المعبر لم يكن له حضور ذاتى ـ ما دام يتكلم ويعبر ـ إلا من أجل نشاط الاختلاف المرجأ اللغوى أو السيميولوجى للإنسان تجاه الكلام أو علاماته ، أى الحضور الذاتى للفرد فى إطار وعى صامت وحدسى ؟

هذا التساؤل يفترض إذن إمكانية نوع من الإدراك سابق على العلامات وخارج عن نطاقها ، مع استبعاد كل إشارة وكل اختلاف مرجأ ، بل يفترض ـ فضلاً عن ذلك ـ أن الوعى قادر على أن يستجمع ذاته فى حضوره الخاص ، حتى قبل أن تتوزع علاماته فى الفضاء وفى العالم .

ما الوعى إذن ؟ وماذا تعنى كلمة « وعى » ؟

الأغلب أن الوعى فى صيغة « المعنى » نفسها لا يفهم بكل تحويراته إلا على أنه حضور ذاتى أو إدراك ذاتى للحضور . وما ينطبق على الوعى هنا ينطبق أيضاً على ما يطلق عليه الوجود الذاتى عموماً .

وكما أن صنف الشخص لا يمكن إدراكه ، ولم يتيسر إدراكه فى يوم ما دون الإشارة إلى الحضور ، فكذلك الأمر بالنسبة إلى الشخص بوصفه وعياً ؛ إذا لم يتيسر إظهاره قط إلا بوصفه حضوراً ذاتياً .

وهكذا فإن المزية التى تنسب إلى الوعى تعنى أن مزية قد نسبت إلى الحاضر . وحتى إن كانت الصفة المؤقتة السامية للادراك توصف بتعمق كما يصفها هسرل Husserl ، فإن القدرة على التركيب والتجميع الدائم للآثار هو ما يضفى دائماً على « الموجود الحى » .

وهذه المزية هى جوهر الميتافيزيقا ، والعنصر الفعلى لفكرنا بقدر ما هو سجين فى لغة الميتافيزيقا . ولا نستطيع كسر حدود هذا الانغلاق الآن إلا بإثارة هذا المعنى للحضور وهو ما وضحه هيدجر بالتحديد اللاهوتى الوجودى للكيان . وبإثارة هذا المعنى للحضور عن طريق دراسة لابد وأن تكون ذات طبيعة خاصة للغاية ، فإننا نثير الجدل حول الميزة المطلقة لهذا الشكل أو الدور للحضور بعامة ، أى للوعى بوصفه معنى أو مقصداً فى الحضور الذاتى .

وهكذا لا يصبح الحضور وبالأخص الوعى الشكل النسيجى الخلوى للحضور ولكنه يصبح « تحديداً » و « نتيجة » . والحضور تحديد ونتيجة داخل نظام لم يعد نظاماً للحضور بل نظاماً للاختلاف المرجأ ، لا يسمح بالتعارض بين الإيجابية والسلبية بنفس القدر الذى لا يسمح به بالتعارض بين السبب والنتيجة ، أو عدم التحديد والتحديد ... الخ . فنظام من هذا النوع لابد أن يستمر فى العمل تبعاً لمفردات الشىء الذى يريد أن يلغى تحديده ، ولو لمجرد أن يدل على الوعى بوصفه تحديداً أو نتيجة لأسباب استراتيجية يمكن التحقق منها والتفكير فيها بطريقة منظمة .

وقبل أن نبدو تابعين لهيدجر بهذا الشكل الأساسى الواضح ، فلنعلم أن هذا كان أيضاً اتجاه نيتشه وفرويد . فعلوم أن كليهما شكك فى اليقين المطمئن بالوعى ، وذلك بطريقة مشابهة جداً لما فعله هيدجر . وجدير بالذكر أن كليهما فعل ذلك بدءاً بفكرة الاختلاف المرجأ . وتظهر هذه الفكرة حرفياً فى كتاباتهما فى أكثر المواضع حسماً . ولن أطيل هنا بل سأسترجع قول نيتشه إن « النشاط المهم والرئيسى غير مدرك » ، وأن الإدراك نتيجة لقوى لا تتميز دون غيرها من حيث الجوهر والطرق والشكليات . فالقوة نفسها لا تكون حاضرة أبداً ، بل هى نشاط للاختلافات والكميات . وعموماً لا توجد قوة بدون الاختلاف بين القوى ، وهنا يعد الاختلاف الكمى أكثر أهمية من مضمون الكم ومن الكم المطلق نفسه .

> « لذا فالكم نفسه لا ينفصل عن الاختلاف الكمى . والاختلاف الكمى هو جوهر القوة وعلامة القوة بالقوة . وتخيل قوتين متساويتين ولو فى اتجاهات متعارضة هو ضرب من الوهم الساذج ، وحلم إحصائى تغرق فيه الحياة فى الوقت الذى تبدده الكيمياء »[11] .

أليس فكر نيتشه كله نقداً للفلسفة كعدم اهتمام فعلى بالاختلاف وكنظام للاختزال أو للقمع غير المبالى ؟ وإذا اتبعنا نفس المنطق ــ أو علم المنطق ذاته ــ فلن يلغى ذلك حقيقة أن الفلسفة تعيش فى الاختلاف المرجأ وتنبع منه . وأنها بذلك تعمى نفسها تماماً عن « المتماثل » وهو غير المتطابق . فالمتماثل هو بالتحديد الاختلاف المرجأ ، والانتقال المتحول والملتبس من اختلاف إلى آخر ؛ أى من أحد أطراف التعارض إلى الآخر . وهكذا نستطيع أن نتناول كل الأزواج المتعارضة التى تقوم عليها الفلسفة والتى تعيش من خلالها لغتنا ، لا لنرى التعارض يتبدد ، ولكن لتبرز ضرورة تجعل أحد الأطراف يبدو كالاختلاف المرجأ للطرف الآخر . ويبدو الآخر « مخالفاً » داخل الترتيب النظامى للمتماثل (مثلاً : المعقول كاختلاف من المحسوس ، أو كمحسوس متخالف ؛ والمفهوم كحدس ومختلف مثير للاختلاف ؛ والحياة كمادة مختلفة ومثيرة للاختلاف ؛ والعقل كحياة مختلفة ومثيرة للاختلاف ؛ والثقافة كطبيعة مختلفة ومثيرة للاختلاف ، وكل ما يعبر عن أشياء غير المجتمع والحرية والتاريخ والروح ... الخ فهو مختلف ومثير للاختلاف ، أى طرف فى الاختلاف المرجأ) . ومن باب الكشف عن « المتماثل » كاختلاف مرجأ يعرض دوماً تماثل الاختلاف وتماثل التكرار .

وهذه أفكار متعددة للغاية يمكن ربطها عند نيتشه بعلم دراسة الأعراض الذى يساعد دائماً فى تشخيص مرواغات وحيل أى شىء يتنكر فى اختلافه المرجأ . كما يمكن ربط هذه الأطراف بكل الأفكار الرئيسية للتفسير الإيجابى الذى يستبدل السعى الدائب لحل الرموز من الكشف عن الحقيقة بوصفها تصويرا للشىء ذاته فى حضوره .

والنتيجة هى شفرة بلا حقيقة أو على الأقل نظام شفرى لا يخضع لقيمة الحق التى تصبح عندئذ فقط وظيفة تُفهم ، وتسجَّل وتحدَّد .

وبهذا سوف نطلق كلمة الاختلاف المرجأ على ذلك التنافر « الإيجابى » (أى المتحرك) للقوى المختلفة للاختلافات بين القوى الذى يضعه نيتشه فى مواجهة النظام الكلى للقواعد الميتافيزيقية حيثما يتحكم هذا النظام فى الثقافة والفلسفة والعلوم .

ومن الواضح تاريخياً أننا يمكن أن نعد ذلك علماً للطاقة أو اقتصاداً للقوى يرمى إلى إثارة التساؤل حول أولية الحضور بوصفه وعياً ؛ وهو أيضاً فكرة رئيسية فى فكر فرويد ؛ إذ نجد عنده أيضاً ما يشكل نظرية للشفرة أو الآثار ، وعلماً آخر للطاقة . والتساؤل حول مرجعية الوعى هو أولاً وأخيراً قائم على الاختلاف . والمعنيان المختلفان ظاهرياً للاختلاف

المرجأ يرتبطان معاً فى نظرية فرويد : الاختلاف بمعنى التميز والتفرق والانحراف ، أى التباعد spacing ، والتأجيل بمعنى الالتفاف والتأخير والإبدال والتحفظ ، أى الإطالة temporalizing . ولنسترجع فقط ما يلى :

١ ـ لا تنفصل مفاهيم الأثر والتطريق وقوى التطريق عن مفهوم الاختلاف . وكما يقول فرويد لا يمكن وصف أصل الذاكرة وأصل النفس عموماً بوصفها ذاكرة (واعية أو غير واعية) إلا بأخذ الاختلاف بين بدايات التطريق فى الحسبان . فليس هناك تطريق بدون اختلاف وليس هناك اختلاف بدون أثر .

٢ ـ يمكن تفسير كل الاختلافات المتعلقة بإحداث الآثار غير الواعية وبعملية النقش على أنها لحظات من الاختلاف المرجأ ، بمعنى « الاحتفاظ باحتياطى » . وتبعاً للخطة التى تحدد دائماً تفكير فرويد ، توصف حركة الأثر بأنها جهد يبذل من قبل الحياة لحماية نفسها بتأجيل اللحظة الخطرة أو بتكوين احتياطى . وجميع التناقضات المفاهيمية التى تتخلل فكر فرويد ترجع كل مفهوم إلى الآخر ، كحركات الالتفاف داخل اقتصاد الاختلاف المرجأ . فكل مفهوم هو المفهوم الآخر مؤجلاً ، وكلاهما مختلف عن الآخر . كل منهما هو الآخر فى الاختلاف المرجأ ، والاختلاف المرجأ عن الآخر . وهكذا يقال إن كل تعارض يبدو فى ظاهره صارماً وغير قابل للاختزال (التعارض بين الأولى والثانوى مثلاً) يكون فى وقت ما « تخيلاً نظرياً » . وبهذه الطريقة أيضاً فإن الاختلاف بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع مثلاً ، ما هو إلا اختلاف مرجأ فى شكل التفاف (وإن كان مثل هذا المثل يشمل كل شىء ويتصل بكل شىء) . ويقول فرويد فى ما وراء مبدأ اللذة :

> يحل مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة بسبب تأثير غرائز الأنا لحب البقاء . ولا يتخلى مبدأ الواقع عن مقصد الحصول على اللذة فى النهاية . ولكنه مع ذلك يطالب بتأجيل الإشباع وينفذه ، كذلك بالتخلى عن عدد من إمكانات الوصول إلى الإشباع ، وبالسماح المؤقت لعدم اللذة بوصفها خطوة على الطريق الطويل وغير المباشر إلى اللذة[١٢] .

وهنا نلمس أكثر النقاط غموضاً ، اللغز الحقيقى للاختلاف المرجأ وانقسام مفهومنا عنه بانفصال غريب . ولكن لا يجب اتخاذ قرار بمثل هذه السرعة . كيف نستطيع أن نتصور الاختلاف المرجأ بوصفه التفافاً أو انعطافاً منظماً يهدف دائماً ، وداخل عنصر المتماثل ، إما إلى إيجاد اللذة ثانية أو إيجاد الحضور الذى أرجأه الحسبان (سواء الواعى أو غير الواعى) ، وكيف نتصور فى الوقت نفسه الاختلاف المرجأ من ناحية أخرى بوصفه علاقة بوجود مستحيل ، وإنفاقاً بدون إحتياطى ، وخسارة للحضور لا يمكن إصلاحها واستنفاداً للطاقة لا يمكن إلغاؤه ، أو كيف نتصوره بوصفه غريزة موت وعلاقة بالآخر المطلق تبدو كأنها تحطم أى اقتصاد ؟ من الواضح ـ بل هو الوضوح ذاته ـ أن النظام أو اللانظام أو المتماثل والآخر المطلق ... الخ ، لا يمكن تصورهما معاً .

وإذا كان الاختلاف المرجأ هو ذلك العنصر الذى لا يمكن إدراكه ، أليس من الواجب أن نسرع بإيضاحه ، وأن ندخله فى عنصر الوضوح الفلسفى ، وبهذا نبدل سريعاً شخصيته السرابية ولا منطقيته بالحساب الذى لا يخطىء ، والذى نعرفه تماماً بما أننا قد اعترفنا بمكانته وضرورته ووظيفته داخل بناء الاختلاف المرجأ ؟ وقد أخذ ما يمكن تفسيره فلسفياً فى الحسبان فى نظام الاختلاف المرجأ كما نحسبه الآن . لقد حاولت فى موضع آخر[١٣] أن أشير إلى ما يمكن أن يكون بناء لعلاقة قوية « وعلمية » بمعنى جديد بين « اقتصاد محدود » ـ لا دخل له بالإنفاق بدون احتياطى أو بالموت أو بالتعرض للامعقول ... الخ ـ وبين « اقتصاد عام » أو نظام يهتم بكل ما هو صريح . وهو علاقة بين اختلاف مرجأ له ما يفسره وبين اختلاف مرجأ لا يمكن تفسيره ، يتحد فيه الحضور التام بلا خسارة مع الخسارة التامة ، أو الموت . وبتدعيم هذه العلاقة بين نظام محدود ونظام عام فإننا نحول المشروع الفلسفى ذى العنوان المميز للهيجلية ونبدؤه من جديد .

ولا تتضمن الخاصية الاقتصادية للاختلاف المرجأ بأى شكل من الأشكال إمكانية إستعادة الحضور المؤجل ، أو أنه يتساوى مع استثمار يؤجل بدون خسارة ولمدة معينة بحسب عرض الحضور ، أى الإدراك الحى للفائدة أو فائدة الإدراك الحى . وعلى العكس من التفسير الميتافيزيقى والجدلى والهيجلى للحركة الاقتصادية للاختلاف المرجأ ، لا بد أن نعترف بلعبة يكسب فيها من يخسر ، ومن يخسرها يكسبها فى كل مرة . وإذا كان العرض المتحول يبقى إلى حد ما متميزاً بصورة نهائية وغير قابل للاختزال ، فليس ذلك لأن موجوداً بعينه يبقى غائباً أو مختفياً ، ولكن لأن الاختلاف المرجأ يضعنا فى علاقة مع ما يجاوز بديل الحضور أو الغياب

(وإن كنا بالضرورة لا نتعرفه) . ويستبعد بديل معين يطلق عليه فرويد الاصطلاح الميتافيزيقي « اللاوعي » من كل عملية عرض مطلوب فيها أن يظهر بنفسه . وكما نعرف فإن اللاوعي في هذا السياق وتحت ذلك العنوان ليس حضوراً ذاتياً ممكناً ، وفعلياً ومختفياً . هو مختلف بمعنى أنه منسوج بلا شك من اختلافات ، وأنه أيضاً يرسل ويوفر ممثلين ومفوضين ، ولكن لا توجد فرصة للمفوض في أن « يكون » أو أن يوجد أو أن يصبح نفسه . كما أن الفرصة في أن يكون واعياً أشد صعوبة من ذلك . وبهذا المعنى وعلى عكس جدال قديم يدل على الاتجاه الميتافيزيقي الذي اتخذه ذلك الجدال دائماً ، لا يمكن تصنيف اللاوعي « بوصفه شيئاً » مثلما لا يمكن تصنيفه كأي شيء آخر . فهو ليس « شيئاً » إلا في كونه وعياً متخفياً أو متضمناً . ويتميز هذا البديل الجذري البعيد عن أي شكل ممكن للوجود بنتائجه التي لا يمكن اختزالها ، أو بتأثيراته المؤجلة . ومن حيث المبدأ فإن الحديث الميتافيزيقي للفينومينولوجيا أو لغة الحضور والغياب لا يصلحان لوصف هذه التأثيرات أو لفهم الآثار « اللاواعية » (لا توجد هناك آثار « واعية ») .

ويمنعنا بناء التأخير الذي يتكلم عنه فرويد من أن نفهم الإطالة على أنها تعقيد جدلي بسيط للحضور ، فهذا أقرب إلى الفينومينولوجيا المتعالية transcendental phenomenology . وهو يصف الحضور بوصفه تركيباً مستمراً وأساسياً يرجع دائماً إلى نفسه ، أعني إلى ذاته المجمَّعة والمجمِّعة من خلال الآثار المستبقاة والثغرات الممتدة . فمع بديل « اللاوعي » أصبح لزاماً علينا أن نبحث في آفاق الحضورات المعدلة — الماضية والمستقبلة — بل وفي « ماض » لم يكن ولن يكون حاضراً على الإطلاق ، ولن ينتج « مستقبله » أبداً في شكل حضور . ومن هنا فإن مفهوم الأثر لا يتساوى مع مفهوم الاستبقاء أو مفهوم أن يكون ماضياً ماكان حاضراً . لذا فإن الأثر لا يمكن إدراكه وكذلك الاختلاف المرجأ ، على أساس الحاضر أو حضور الحاضر .

ويعبر إيمانويل ليفايناس بالمعادلة : « الماضي الذي لم يكن حاضراً قط » — وبطريقة بعيدة عن أساليب التحليل النفسي — عن الأثر ولغز التبديل المطلق ، أي الآخر (other) . ويتضمن فكر الاختلاف المرجأ على الأقل داخل هذه الحدود ومن وجهة النظر تلك ، نقد علم الوجود القديم كما يعرضه ليفايناس . ويشكل مفهوم الأثر مثله في ذلك مثل الاختلاف المرجأ — عبر هذه الآثار المختلفة والاختلافات بين الآثار كما يفهمها نيتشه وفرويد وليفايناس ، الذين نذكر أسماءهم بالإشارة فقط — الشبكة التي تلخص « العصر » وتسوده ، حيث نعيش فيه بوصفه تحديداً لعلم الوجود .

وعلم الوجود (ontology) هو علم حضور الكائنات والكينونة . والاختلاف المرجأ هو ما يدفع أو يحرك أو يثير سيطرة الكائنات . ومن هنا فإن التساؤل الذي يثيره فكر الاختلاف المرجأ هو تحديد الكائن في الحضور أو في الكينونة .

ولا يمكن أن تثار ، أو أن تفهم هذه المشكلة ، بدون أن يطالعنا الاختلاف بين الكائنات (beings) والكينونة (beingness) . والنتيجة الأولى هي أن الاختلاف المرجأ ليس كائناً حاضراً مهما جعلناه فريداً ورئيسياً ومتعالياً . فهو لا يسيطر ، ولا يتحكم ولا يمارس أي سلطة في أي مكان . كما أنه لا يبدأ بحرف كبير . وليس الأمر فقط أن الاختلاف المرجأ لا مملكة له ، بل إن الاختلاف المرجأ يبلغ أن يكون تدميراً لكل مملكة . وهذا بالطبع ما يجعله تهديداً ومثيراً للخوف لدى كل ما يرغب في عالم في داخلنا ، سواء أكانت حاضرة في الماضي أم المستقبل . وباسم هذه المملكة سنلوم الاختلاف المرجأ إذا وجدناه في الطريق لاتخاذ الحرف الكبير ، خوفاً من أن يرغب في التحكم .

أيعني ذلك إذن أن الاختلاف المرجأ يجد مكانه في انتشار الاختلاف بين الوجودي وحقيقي الوجود كما ندركه ، وكما يدرك عصرنا نفسه في داخله ، وبخاصة عبر فكر هيدجر الذي لا يمكن تجنبه ؟

لا توجد إجابة بسيطة عن هذا السؤال .

ومن ناحية خاصة ، فإن الاختلاف المرجأ ما هو إلا الانتشار التاريخي والزمني للكينونة أو للاختلاف الوجودي . ويدل حرف الـ (a) في الاختلاف المرجأ differance على حركة هذا الانتشار .

ومع ذلك ، ألا يزال الفكر الذي يدرك معنى أو حقيقة الكينونة (Being) ، (وتحديد الاختلاف المرجأ بوصفه اختلافاً وجودياً وحقيقي الوجود ، أي اختلاف يدرك داخل أفق مشكلة الكينونة) ، ألا يزال ذلك الفكر ضمن الآراء الميتافيزيقية للاختلاف المرجأ ؟ لعل انتشار الاختلاف المرجأ ليس حقيقة الكينونة أو زمنيتها فقط . وربما كان لا بد أن نحاول التفكير في تلك الفكرة التي لم يسمع بها من قبل ، أو ذلك السياق الصامت ، أعني بالتحديد أن تاريخ الكينونة (الذي تتفق فكرته مع المذهب العقلاني اليوناني الغربي) مجرد زمن للاختلاف بما أنه هو نفسه قد نتج عبر الاختلاف الوجودي . وهنا أصبح من غير الممكن أن نطلق

عليه حتى كلمة زمن (epoch) ؛ لأن مفهوم الزمنية (epochality) ينتمى إلى التاريخ بوصفه تاريخ الكينونة . والكينونة لم تكن دائماً ذات معنى وتذكر ، ولا تدرك على هذا الأساس إلا بإخفاء نفسها وراء الكائنات . وهكذا ، فإن الاختلاف المرجأ يمكن عده بشكل خاص وغريب « أسبق » من الاختلاف الوجودى ومن حقيقة الكينونة . ويمكن أن نطلق عليه فى زمننا هذا لعبة الآثار ؛ فهو أثر لم يعد ينتمى إلى أفق الكينونة ، بل ينشأ ويتحدد معنى الكينونة فيه من خلال هذه اللعبة . إن لعبة الآثار أو الاختلاف المرجأ التى ليس لها معنى ولا وجود ، هى لعبة بدون انتهاء . ولا يمكن إيجاد تدعيم أو عمق للوحة الشطرنج هذه التى لا قاع لها ، حيث تجرى لعبة الكينونة .

وربما كانت تلك هى الطريقة التى تضيع فيها فكرة هرقليطس عن اختلاف الشىء عن نفسه ؛ تضيع بوصفها « أثراً » فى تحديد الاختلاف (diapherein) على أنه اختلاف وجودى .

ويبقى التفكير من خلال الاختلاف الوجودى مهمة صعبة بلا شك ، بحيث يصبح تقريرها غير مسموع تقريباً . ونحن إذ نوطن أنفسنا على المغامرة إلى ما وراء فكرنا العقلانى ؛ أى إلى اختلاف مرجأ بلغ من العنف أن يرفض التوقف لدراسته كزمنية الكينونة والاختلاف الوجودى . علينا ألا نتخلى عن طريقنا خلال حقيقة الكينونة ولا « ننقد » أو « نفند » أو لا ننكر ضرورتها الدائمة . بل على العكس لا بد أن نبقى داخل وعورة هذا الطريق الصعب ، وأن نكرر هذا العبور فى قراءة دقيقة جداً للميتافيزيقيا ، حيثما تصبح الميتافيزيقيا معياراً للكلام الغربى وليس لنصوص « تاريخ الفلسفة » فقط . وهنا لا بد أن نسمح لأثر كل ما يجاوز حقيقة الكينونة بالظهور والاختفاء بطريقته الشديدة الصرامة . فهو أثر شىء لابد أن يقدم نفسه ، والأثر نفسه لا يمكن تقديمه على الإطلاق ، أى لا يمكن أن يظهر ويتضح بوصفه أثراً فى ظاهرته . وهو أثر يقع وراء ما يربط علم الوجود الأساسى ربطاً عميقاً بالفينوميولوجيا . والأثر ، مثله فى ذلك مثل الاختلاف المرجأ ، لا يمكن أبداً أن يتقدم بذاته . فعندما يتقدم ينمحى ، وعندما يرفع صوته يصمت إلى الأبد ، ككتابة حرف الـ (a) الذى يحفر قبره فى كلمة differance .

ويمكننا دائماً أن نكشف عن الآثار المكتوبة التى تبشر بهذه الحركة بحديث ميتافيزيقى ، وبخاصة فى الحديث المعاصر عن نهاية علم الوجود ، مثلما رأينا فى المحاولات المختلفة لنيتشه وفرويد وليفايناس ، وفى أعمال هيدجر بصفة خاصة .

والأخير يثير لدينا التساؤل حول جوهر الحضور ، أو حضور الحاضر .

ما الحاضر ؟ وما إدراك الحاضر فى حضوره ؟ لنفكر مثلاً فى النص المكتوب فى عام ١٩٤٦ تحت عنوان « Der spruch des anaximander » . هنا يذكرنا هيدجر بأن نسيان الكينونة نسيان للاختلاف بين الكينونة والكائنات :

> « ولكن هدف الكينونة (Being) هو أن تكون كينونة الكائنات (Beings) . والشكل اللغوى لهذه الإضافة المبهجة والمتعددة المعانى يدل على نشوء للحاضر أو مصدره من خلال الحضور . ولكن بالكشف عن هذين (النشوء أو المصدر) يبقى جوهر هذا المصدر مختبئاً . وليس جوهر هذا المصدر فقط هو ما لا يتحدد ، بل لا تتحدد أيضاً العلاقة البسيطة بين الحضور والحاضر . ويبدو منذ البداية أن الحضور والكائن الحاضر كلاهما شىء مختلف . والحضور يصبح بدون أن نحس موجوداً . ويصبح جوهر الحضور ، ومن ثم الاختلاف بين الحضور والحاضر ، منسياً . ونسيان الكينونة هو نسيان الاختلاف بين الكينونة والكائنات »[١٤] .

وبالتنبيه إلى الاختلاف بين الكينونة والكائنات (وهو اختلاف ينتمى إلى علم الوجود) على أنه الاختلاف بين الحضور والحاضر ، يطرح هيدجر افتراضاً ، أو فى الحقيقة مجموعة افتراضات . وليس فى نيتنا هنا أن « ننقدها » بإهمال أو تسرع ، ولكن أن ننقلها بكل ما فيها من استفزاز قوى .

لنفكر فى الأمر مليا . ما يريد هيدجر أن يلفت النظر إليه هو أن الاختلاف بين الكينونة والكائنات الذى نسميه علم الميتافيزيقيا قد اختفى بدون أن يترك أثراً . فالأثر المحدد للاختلاف قد غرق بعيداً عن أعيننا . وإذا اعترفنا بأن الاختلاف المرجأ هو نفسه شىء مختلف عن الحضور والغياب وأنه يحدث آثاراً ، فقد أصبحنا نناقش نسيان الاختلاف بين الكينونة والكائنات ، ومن ثم لابد أن نتكلم عن اختفاء أثر الأثر . وهذا بالتأكيد ما تتضمنه هذه الفقرة من Der Spruch des Anaximander :

> « إن نسيان الكينونة جزء من جوهرها الذى تخفيه . وهذا النسيان يرتبط جوهرياً

بوجهة الكينونة ، حتى آن بداية هذه الوجهة هى بالتحديد الكشف عن الحاضر فى حضوره . ويعنى ذلك أن تاريخ الكينونة يبدأ بنسيانها ؛ بمعنى أن ما تحتفظ به الكينونة هو جوهرها واختلافها عن الكائنات . أى أن هذا الاختلاف يبقى منسياً . فالمختلف فقط ـ الحاضر والحضور ـ هو ما يكشف عنه ، وإن لم يكن بقدر ما هو مختلف . بل على العكس من ذلك فإن الأثر المبكر للاختلاف ينمحى لحظة ظهور الحضور بوصفه كائناً حاضراً being-present ، ويجد مصدره فى كائن حاضر أعلى »(١٥) .

والأثر ليس حضوراً ولكنه شبه حضور ، ينزع الشىء من موضعه ويستبدله بآخر ويشير إلى ما وراءه . وفى الحقيقة فإن الأثر لا مكان له ، فالانمحاء ينتمى إلى بناء الأثر . والانمحاء يجب أن يستطيع دائماً اللحاق بالأثر ، وإلا أصبح الأثر شيئاً باقياً لا يمكن هدمه . وبالإضافة إلى ذلك فإن الانمحاء يكون الأثر منذ البداية بوصفه أثراً ، ويبنيه فى تغير للمكان ، ويجعله يختفى حين ظهوره ، ويجعله يصدر من نفسه وفى موضعه . ومن هنا فإن محو هذا الأثر المبكر للاختلاف هو « مثل » البحث عنه داخل نص ميتافيزيقى . فذلك النص الميتافيزيقى لابد وأنه قد احتفظ بعلامة لما فقد ، أو خزن ، أو طرح جانباً . ونقول بلغة الميتافيزيقيا إن المفارقة الظاهرية فى هذا البناء هى قلبه للمفهوم الميتافيزيقى ، حيث ينتج عن هذا القلب التأثير التالى : يصبح الحاضر علامة العلامات أو أثر الآثار . إنه لم يعد ما تشير إليه فى النهاية كل إشارة ، ولكنه يصبح وظيفة فى بناء إشارى عام . فهو أثر ، وأثر لانمحاء أثر .

والنص الميتافيزيقى الذى يقرأ ، وسيظل يقرأ دائماً ، يفهم بهذه الطريقة . فهو يقدم كلا من الأثر الماثل وسراب الأثر ، الأثر فى تتبعه وفى انمحائه فى الوقت نفسه ؛ والأثر فى حالتى الحياة والموت ، حتى فى محاكاته للحياة فى نقشها المحفوظ . إنه هرم .

وهكذا نفكر دون تناقض ـ أو على الأقل دون أن نعترف بوجود تناقض مهم ـ فى الأثر بما هو مدرك وغير مدرك . « فالأثر المبكر » للاختلاف يضيع فى غيبة لا عودة منها . ولكن حتى هذا الضياع يصان ويعتد به ويؤجل حيث يتم هذا فى النص فى شكل حضور .

ويستطيع هيدجر بعد كلامه عن انمحاء الأثر المبكر أن يصدق على صحة الأثر فى هذا التناقض غير المتناقض . يقول :

« والاختلاف بين الكينونة والكائنات يمكن مع ذلك اكتشافه كشىء ينتمى إذا كان قد اكتشف فعلاً بحضور الحاضر . وبهذا يكون قد استبقى فى أثر يحتفظ به فى اللغة التى تستحوذ عليها الكينونة »(١٦) .

ويكتب هيدجر تعليقاً على to chreon أناكسيماندر وقد ترجمها بـ « الاستعمال المطرد » (Brauch) :

« إن الاستعمال المطرد الذى يحترم الحاضر ويوافق عليه ، يحرره فى إقامته المؤقتة ، ويطلق سراحه فى كل مرة . ولكن الحاضر يبدو للسبب نفسه ، وبالقدر نفسه ، عرضة دائماً لخطر الإصرار المتصلب بسبب دوام إقامته . وبهذه الطريقة فإن الاستعمال المطرد يظل قائماً . وفى الوقت نفسه يسلم الحضور إلى الانقطاع . إن الاستعمال المطرد يصل المنقطع »(١٧) .

وحين يصل هيدجر إلى النقطة التى يحدد فيها الاستعمال المطرد بالأثر ، يلزم طرح هذا السؤال : هل نستطيع ، وإلى أى حد نستطيع عد هذا الأثر وانقطاع الاختلاف جوهراً للكينونة ؟ ألا يأخذنا تناقض الاختلاف إلى ما وراء تاريخ الكينونة ، وما وراء لغتنا أيضاً ، ووراء كل شىء نستطيع أن نعطى له اسماً ؟ ألا يطلب تغييراً ضرورياً وعنيفاً للغة الكينونة إلى لغة مختلفة تماماً ؟ لنكن أكثر تحديداً ، ولنمض فى القراءة كى نقلقل « الأثر » من مخبئه (ومن يظن أننا نقتفى أثر شىء ما ؟ إننا نقتفى آثار الآثار فحسب) :

إن اصطلاح « الاستعمال المطرد » بوصفه ترجمة لـ to chreon غير مبنى على تأملات اشتقاقية ؛ فاختيار هذه العبارة نابع من ترجمة سابقة للفكر الذى يحاول إدراك الاختلاف فى جوهر الكينونة Being قرب البداية التاريخية لنسيان الكينونة . وعبارة « الاستعمال المطرد » تفرض نفسها على الفكر حين يتوجس من نسيان الكينونة . to chreon هى فعلاً تسمية مناسبة للأثر الذى ندركه فى عبارة « الاستعمال

المطرد » ، والذى يختفى سريعاً فى تاريخ الكينونة ، هذا التاريخ الذى يتفتح فى علم الميتافيزيقا الغربية[١٨] .

كيف ندرك ما هو خارج النص ؟ كيف ندرك مثلاً ما يتعارض مع نص من الميتافيزيقيا الغربية ؟ بالتأكيد إن « الأثر الذى يختفى سريعاً فى تاريخ الكينونة ... كعلم الميتافيزيقيا الغربية » يهرب من كل التحديدات والأسماء التى يمكن أن تطلق عليه فى النص الميتافيزيقى . فالأثر يحتمى خلف هذه الأسماء ومن ثم يتنكر ولا يظهر فى النص أبداً بنفسه . ولكن السبب فى ذلك هو أن الأثر نفسه لا يستطيع أن يظهر بوصفه أثراً . ويقول هيدجر أيضاً ، إن الاختلاف لا يستطيع أن يظهر أبداً بوصفه اختلافاً . فليس هناك جوهر للاختلاف المرجأ ، وهو لا يسمح لنفسه بأن يمتص داخل ذاتية اسمه أو ظهوره ، بل إنه يهدد هذه الذاتية بعامة ، أى وجود الشىء فى جوهره . ويتضمن عدم وجود جوهر للاختلاف المرجأ عند هذه النقطة عدم وجود كينونة ، ولا حقيقة للكتابة ، بقدر ما تنطوى على الاختلاف المرجأ .

ويظل الاختلاف المرجأ فى نظرنا اسماً ميتافيزيقياً . وتظل الأسماء كلها التى يتلقاها من لغتنا أسماء ميتافيزيقية ، وعلى الأخص عندما تحدد هذه الأسماء الاختلاف المرجأ بوصفه اختلافاً بين الحضور والشىء الحاضر أو بين الكينونة والكائنات .

وليس فى لغتنا اسم « أقدم » من الكينونة ذاتها يدل على هذا الاختلاف المرجأ . ولكننا نعرف فعلاً أنه إذا لم يكن له اسم فليست هذه حالة مؤقتة فحسب ، وليس سببه أن لغتنا لم تجد ، أو لم تتلق بعد هذا الاسم ، أو أننا يجب أن نبحث عنه فى لغة أخرى خارج النظام المحدود للغتنا ؛ بل السبب هو أنه ليس هناك اسم له ، ولا حتى جوهر ، أو كينونة . وحتى اسم « الاختلاف المرجأ » ليس اسماً أو وحدة اسمية خالصة ، فهو يتحطم دائماً فى سلسلة من البدائل المختلفة .

« هذا الشىء ليس له اسم » . إننا نقرأ هذا الجملة بوصفها حقيقة بديهية . والذى لا يمكن تسميته هنا ليس كائناً لا يحيط به الوصف ، ولا يمكن الاقتراب منه كالله مثلاً ، بل هو الحركة التى تنتج التأثيرات الاسمية تلك ، والأبنية الذرية المتكاملة نسبياً ، والتى نطلق عليها لفظ الأسماء أو سلاسل من البدائل للأسماء . وفى هذه السلاسل مثلاً ، يشتبك التأثير الاسمى للفظ « الاختلاف المرجأ » نفسه ، ويضيع ، وتعاد كتابته ، كما تعد البداية الخاطئة أو النهاية الخاطئة للعبة ما ، جزءاً من اللعبة ، أو وظيفة فى النظام .

وما نعرفه أو ما نستطيع أن نعرفه ، إن كانت المشكلة مشكلة المعرفة ، هو أنه لم يوجد ولن يوجد أبداً كلمة فريدة أو اسم سيد . ولهذا فإن التفكير فى حرف الـ (a) فى differance ، ليس القاعدة الأولى ، أو الإرهاص النبوئى بدلالة لم يسمع عنها بعد . ولن يكون هناك اسم فريد ، ولا حتى اسم الكينونة Being نفسه . ولابد أن ندرك ذلك بلا حنين ، أى لابد أن ندركه خارج خرافة اللغة الأم أو اللغة الأب ، اللغة التى تنتمى إلى أبوة الفكر المفقودة . بل على العكس من ذلك ، لابد أن نؤكدها بطريقة نيتشه بشىء من الضحك ونوع من الرقص .

وبعد الضحك والرقص ، بعد هذا التأكيد البعيد عن طريقتى فى الجدل ، يبرز السؤال عن الجانب الآخر من الحنين الذى سأطلق عليه « أمل » هيدجر . ولست غافلاً عن أن هذا التعبير يمكن أن يكون غريباً ومستنكراً . إلا أننى أغامر به على أية حال بدون استبعاد أى من معانيه المتضمنة ، وسوف أنسبه إلى ما يبدو لى أنه بقية من الميتافيزيقيا فى Der spruch des Anaximander ، وهو بالتحديد السعى وراء الكلمة المناسبة والاسم الفريد . يقول هيدجر عن « كلمة الكينونة الأولى » :

> « إن العلاقة بالحاضر الذى يكشف عن نوعه فى جوهر الحضور ذاته ، علاقة فريدة . إنها لا تقارن بأى علاقة أخرى . وهى تنتمى إلى الكينونة بوصفها شيئاً فريداً فى حد ذاته . وهكذا لابد أن تجد اللغة كلمة وحيدة وفريدة لتسمية ما يتمثل فى الكينونة . ومن هنا نرى خطورة أى كلمة فكرية تخاطب بها الكينونة . ومع ذلك فوضع الخطر هنا ليس شيئاً مستحيلاً ؛ لأن الكينونة تتكلم دائماً فى كل لغة وفى كل مكان وزمان »[١٩] .

والمسألة هنا هى الاقتران بين الكلام والكينونة فى الكلمة الفريدة والاسم النهائى المناسب . وهذا هو السؤال الذى يقتحم التأكيد ؛ تأكيد بعثه الاختلاف المرجأ . وهو سؤال يتناول كل واحدة من كلمات هذه الجملة : « الكينونة تتكلم / دائماً / فى كل لغة / وفى كل مكان وزمان » .

الهوامش :

(١) على القارىء أن يلاحظ أن كلمة differance تشتمل على معنيين الإرجاء والاختلاف .

(٢) الاصطلاح « التطريق » Bahnung انظر فرويد « المشروع العلمى لعلم النفس » ، فى الأعمال الكاملة فى علم النفس لسيجموند فرويد ، فى ٢٣ مجلة (نيويورك ولندن ، ماكميلان ١٩٦٤) ، الجزء الأول ص ٣٠ هامش ٤ ، عن المترجم جيمس ستراتشى : « كلمة « تطريق » مترجمة عن الألمانية أدخلها شيرينجتون بعد كتابة المشروع بأعوام عدة . وقد كانت الكلمة مستعملة من قبل فى الألمانية » . والمعنى الذى يشتقه ديريدا هنا أشد قوة فى الفرنسية أو الألمانية ، فهو يعنى فتح أو تطهير طريق . وفى نص « المشروع » تشير كلمة تطريق إلى القدرة على التوصيل التى تنتج عن اختلاف مستويات المقاومة فى دائرتى الذاكرة والإدراك فى الجهاز العصبى . وبهذا فإن خفض عتبة المقاومة لدى حاجز الاتصال « يفتح » طريقاً عصبياً ، و « يطرق » العملية الانفعالية للدائرة . انظر أيضاً جاك ديريدا الكتابة والاختلاف (باريس فى سنة ١٩٦٧) ، بخاصة ص ٢٩٧ ـ ٣٠٥ (المترجم الإنجليزى) .

(٣) عن « هرم » « ومقبرة » ، انظر جاك ديريدا « البئر والهرم » فى هيجل والفكر الحديث ، (باريس ١٩٧٠) ، بخاصة ص ٤٤ ـ ٤٥ (المترجم الإنجليزى) .

(٤) انظر الترجمة الإنجليزية لكتاب فرديناند دى سوسير: دروس فى علم اللغويات العام (باريس ١٩١٦) ، ترجمة إلى الإنجليزية عن ويد باسكين (نيويوريك ١٩٥٩) ص ١١٧ ـ ١١٨ ، ١٢٠ .

(٥) المرجع السابق ص ١٨ .

(٦) انظر جاك ديريدا عن علم النحو (باريس ١٩٦٧) . انظر أيضاً ديريدا « فارماكولوجية أفلاطون » ، فى « تل كل » العدد ٣٢ (فى شتاء ١٩٦٧) ص ٤٤ ـ ٤٨ .

(٧) يحذف ديريدا بعض الاصطلاحات الميتافيزيقية والمأخوذة عن علم المنطق متبعاً فى ذلك هيدجر . وبعد هدم الميتافيزيقيا فإن هذه الاصطلاحات لم يعد لها معناها الكامل ، بل أثر لا يمكن الوصول إليه بسهولة . انظر : . جاك ديريدا عن علم النحو (باريس ١٩٦٧) ص ٣١ ـ ٤٠ (المترجم) .

(٨) ألكسندر كويريه « هيجل فى يينا » ، فى دراسات التاريخ والفكر الفلسفى (باريس ١٩٦١) ص ١٣٥ ـ ١٧٣ (المترجم) .

(٩) المرجع السابق ، ص ١٥٣ ـ ١٥٤ .

(١٠) سوسير ، دروس فى علم اللغويات العام ص ٣٧ .

(١١) ج ديلوز ، نيتشه والفلسفة (باريس ١٩٧٠) ص ٤٩ .

(١٢) فرويد ، الأعمال الكاملة ، الجزء ١٨ ، الفصل العاشر .

(١٣) ديريدا ، الكتابة والاختلاف ، ص ٣٦٩ ـ ٤٠٧ .

(١٤) مارتين هيدجر ، هولزفيج (فرانكفورت ١٩٥٧) ص ٣٣٥ ـ ٣٣٦ .

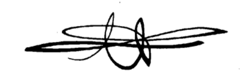
(١٥) المرجع السابق ، ص ٣٣٦ .

(١٦) المرجع السابق ، ص ٣٣٦ .

(١٧) المرجع السابق ، ص ٣٣٩ ـ ٣٤٠ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٣٤٠ .

(١٩) المرجع السابق ، ص ٣٣٧ ـ ٣٣٨ .



المعاصرة وتحرّر الأدبّ من الأخلاقيّة: الغائية والرسالة عند جويس وفورد وبروست

تأليف: ديڤيد سيدورسكى

ترجمة: أمين العيوطى

١ ـ في الروايات التى ظهرت فى بواكير الحركة الأدبية المعاصرة ، وفى المناقشات التى دارت حول النظرية الأدبية والممارسة فى الحركة الحديثة ، يتحدد الهدف من تحرير الفن من قيود التدليل على حقيقة أخلاقية أو حمل رسالة أخلاقية وتحريره من عبء هذا التدليل . وغالبا ما يقوم الدليل على هذا الهدف فى اختيار الكاتب الروائى لمادة موضوعه أو من خلال انشغاله بالجوانب الشكلية للعمل أو من خلال موقفه من ملاءمة المتطلبات الأخلاقية للفن .

وهذه المواقف هى ، إلى حد ما ، ردود فعل تدل على مقاومة مختلف الضغوط التى تمارسها تقاليد أخلاقية معينة أو أيديولوجيات سياسية . وهى جزئيا محاولة لإضفاء صفة المشروعية على التجريب فى الفنون ، ومناصرة « تقليد الجديد » ضد التقاليد الأدبية الفيكتورية ، أو تقاليد القرن التاسع عشر . ومع ذلك ، فإنها تكشف عن الإصرار على مواجهة المشكلات والتوترات التى فرضتها الأخلاقيات على الأعمال الأدبية العظيمة منذ بداية الفكر النقدى الغربى بطريقة مختلفة .

وعند جويس وبروست وفورد مادوكس فورد نجد تصريحات عن قيمة تحرير الفن مما كانوا يرون أنه متطلبات غير مشروعة للأخلاقيات ، فى كتاباتهم النقدية ، كما أنها مفهومة ضمنا فى رواياتهم . فعداء جويس لوضع الفنان نفسه فى خدمة القيم الأخلاقية للكنيسة والملك والوطن ، أو للقضايا المضادة للثورة الوطنية والاجتماعية ، يشيع فى منفاه وفى كل ما كتبه فى منفاه . وعلى الرغم من أن أعمال بروست قد فسرت على أنها نقد اجتماعى للمجتمع الأوروبى قبل الحرب العالمية الأولى ، فقد ضمَّن ذكرى أشياء انقضت تحليله لعدم ملاءمة استخدام الرواية بوصفها شكلاً من أشكال النشاط السياسى . كما أن فورد مادوكس فورد ، الذى كان يفخر بالإشارة إلى أن أعماله ـ بعد موت بروست ـ كانت لوحة تاريخية عريضة لأوروبا المعاصرة تشتمل على صورة أساسية لفظائع الحرب الكبرى ، رفض بوضوح أن تكون الرواية شكلا من أشكال النقد الأخلاقى لصالح الطريقة التى كان يعتقد أنه يتقاسمها مع جويس وبروست بالإضافة إلى كونراد وجيمس : الانطباعية .

وتوحى الأعمال الأدبية الكلاسيكية بمدخل مناقض يعترف بالوظيفة الأخلاقية للأدب ، على الرغم من أن علاقة الكثير من الأعمال الأدبية الكلاسيكية بالشعائر والدين كانت توفر لها سبيلا لاستقلالها عن النزعة التعليمية الأخلاقية . وكان الاختيار الكلاسيكى الفلسفى للعلاقة بين الأخلاقيات والأدب الذى بدأه أفلاطون ، يدل على أن الأعمال الأدبية العظيمة لا تحقق الأغراض الأخلاقية التى كان من المفترض تحققها . وهكذا فإن التعميم المتناقض هو أن المناقشة الكلاسيكية قد صيغت بلغة الصعوبات التى ينطوى عليها تحقيق الأهداف الأخلاقية التى يجب أن يتضمنها أى عمل فنى ، فى حين أن المشكلات الحديثة تتعلق بالصعوبات التى ينطوى عليها تحقيق الاستقلال الذاتى عن الغرض الأخلاقى الذى يميز عملا فنيا كاملا .

فبالنسبة لأفلاطون ، تتحدد المكانة الأخلاقية لعمل ما ، أو على الأقل ملاءمته لوضعه ضمن منهج الدراسة الذى يحدده الأوصياء على مجتمع فاضل ، من خلال الصفات الفاضلة التى تتأكد فى تصويره

• "Modernism and the Emancipation of Literature from Morality : Teleology and Vocation in Joyce, Ford, and Proust", David Sidorsky, New Literary History, Vol. xv, autumn 1983, No. 1.

للواقع . وعلى الرغم من ذلك فقد حاول أفلاطون أيضا أن يثبت أن أية ممارسة لوظيفة تصوير الواقع تضع عمل الفنان أو الكاتب على مستوى أدنى فى السلم الأخلاقى ، حيث إن مثل هذه الممارسة تعنى قصوراً عن التطلع إلى فهم المثل الأخلاقية العليا فهما أفضل . وهكذا يتولد المأزق : إذ إن الفن هو حتما تصوير للواقع ، ومن ثم ينبغى عليه أن يتتبع أو ينقل حدوث الصراع وانتصار الفضيلة الإنسانية فى الحلبة التاريخية والاجتماعية من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإنه ينبغى على الفنان أن يسمو على التصوير وأن يجد ، من خلال اتخاذ المثل العليا العالمية نماذج ، تعبيرا شكليا أو مجردا عن نماذج الحق والخير والجمال .

وفى قراءته للمشكلة على هذا النحو ، يجد أرسطو الحل الوسط لهذا المأزق . فالتصويرات الفنيةوالأدبية ، حتى لو كانت تعكس أو تنقل التدفق الحسى فى محاكاتها له ، ليست منحطة أخلاقيا ، لكنها تشكل ميدانا لإمكانات الأعمال الفنية . وحتى لو كانت المثل الأخلاقية العليا يمكن التعبير عنها بوصفها مجموعة متماسكة من الأشكال المجردة ، فإنها تتطلب بعض التجسيد عند تصويرها حتى تكون تجسيدا لهذه الإمكانات .

والرواية التى تصور حدثا يمكنها تحقيق الأهداف الأخلاقية من خلال حركة الحدث الذى تعرضه من بدايته إلى نهايته الملائمة ؛ فحصيلة العمل الأدبى ، وليست خصائص التصوير أو الخصائص المتسامية التى يكشف عنها ، هى ما يحدد نوعيته الأخلاقية ويقرر وظيفته الأخلاقية . وتبرير دور الأدب فى الحرب الدائرة بين الفلسفة والشعر يتطلب إثبات قيمته الأخلاقية بما فى ذلك عالميتها المفهومة ضمنا وغائيتها الدفينة .

على رقعة هذاالتضاد ، بين التقليد الجمالى الكلاسيكى ومواقف الحركة المعاصرة فى العلاقة بين الأدب والأخلاقيات ، تبرز أربع إمكانات بوصفها قائمة للاختيارات الجمالية أو الأخلاقية . أولا ، توفر الشكلية سبيلا افتراضيا واحدا بالنسبة للأفلاطونيين كى يتابعوا تحقيق القيم الأخلاقية ؛ وهو السبيل الذى اتخذه المعاصرون طريقا إلى تحرير الأدب من الأخلاقيات . وفى هجوم أفلاطون على الفن الذى يحاكى الواقع ما يوحى بأن الفن الشكلى أو المجردمشروعٌ أخلاقيا . ومع ذلك فإن هذا الفن يمكن عده متحررا من تسيد الأخلاقية التقليدية ، حيث إنه متحرر من أية قيود تعوقه عن تصوير الفعل الإنسانى . وقد لا تتطلب هذه الشكلية أن يستطيع إيوكليد رؤية الجمال عاريا ، حيث إن الأشكال الفيثاغورسية يفترض فيها أن تمتد لتشمل فروعا مختلفة فى الموسيقى والرسم التجريدى .

وفى سياق الأدب والأخلاقيات ، على أية حال ، فإن الاختيار الشكلى (على الرغم من أن زدانوف وآخرين يعدون المعاصرة والشكلية شيئا واحدا) ، ليس وثيق الصلة بالرواية المعاصرة . ففكرة الرواية غير التصويرية يمكن تحقيقها فحسب عند نقطة تجاوز حدود الرواية . وإمكانات التسامى الفنى التى يوحى بها جويس فى عوليس ، مثلا ، تشير إلى تماثل العمل الفنى والتجسيد الدينى ، لا إلى شكله الرياضى أو الهندسى . ويحاول بروست أيضا فى ذكرى أشياء انقضت إثبات فرضية أفلاطونية برجسونية فلسفية يجاوز فيها العالم المتذكر ، التدفق الزمنى . ومع ذلك فإن جويس وبروست يطوران إعادة تعريفهما للتسامى فى الروايات التصويرية والواقعية ، لا فى الأعمال ذات الطبيعة الشكلية أو غير التصويرية .

وتوفر الانطباعية ، التى تفهم بشكل عام على أنها طريقة أدبية يقتصر العمل الفنى فيها على التصوير على أساس تماثل الإمساك بحقائق الإدراك الحسى المباشرة مع تسجيلها ــ توفر نقطة متميزة ثانية لوضع متطلبات الأخلاقيات والأدب فى موضعها الصحيح . فمنذ أفلاطون استخدمت تنويعات مختلفة من الانطباعية فى نظرية المعرفة أو الجماليات لإضفاء المشروعية على دور العارف أو الفنان بوصفه مدركا لظلال كهف المظاهر وأصدائه التى يخبرها دون الالتزام بصرف الآخرين أو تحويلهم عن مذهبهم تجاه مصادر الرؤيا الأخلاقية التى تقع فيما وراء نطاق الخبرة أو المعرفة . وتدل الاستعارات التى أضفيت على الكاتب الروائى بوصفه آلة تصوير أو مرآة أو مصوراً أو آلة تسجيل ، والتى استخدمت بالنسبة لبعض روايات القرن العشرين ، على استمرار هذا المدخل بوصفه اختيارا افتراضيا فى قائمة التفسير الجمالى .

وبالنسبة للتقليد الأفلاطونى فإن الانطباعية مدانة بوصفها نظرية معرفية غير مترابطة ، حيث إن الأحاسيس لاتسجل فحسب على شاشة التجربة بل تتركز فى بؤرة ، ويتم التعرف عليها وتقويمها بواسطة عقل يربط بين الانطباع المعين والماضى والمستقبل . وتسجيل الانطباعات يحدد تنازل الفنان عن محاولة إصدار حكم صحيح ، والوصول إلى المعرفة الأخلاقية .

وقد أدرك كتاب القرن العشرين من أمثال جويس وبروست وفورد ، الذين قاموا من آن لآخر بتكبير لوحات انطباعية لاتخطئها العين عن الواقع الاجتماعى ، أن هذه الطريقة لم تقض على متطلبات المسئولية الأخلاقية كلها . وحتى لو كانت الوسائل الانطباعية تشرّع لامبالاة جماعية أو تسلية بالمضمون الأخلاقى للأحداث التى تسجلها ــ وهى لامبالاة كانت تعد جديرة بالثناء بوصفها جزءا من تحرير الأدب من التقليد الأخلاقى ــ فإن الكاتب الروائى مسؤول عن اختيار بؤرة الآلة التى تقوم بالتسجيل ، وعن الالتزام بصدق التسجيل .

والمسؤولية الأخلاقية الملقاة على عاتق الكاتب الروائى الانطباعى من خلال انشغاله بصدق التسجيل ليست مسئولية المؤرخ أو الصحفى . فقد كان فورد مادوكس فورد ، الذى كتب مقالات نقدية عن الأساليب الفنية الانطباعية ، يؤمن بأن الكاتب الروائى عليه أن يعرض الانطباعات عن الشخصيات المختلفة من وجهات نظر أخلاقية مختلفة . وفى قيامه بهذا فإن بؤرة اهتمام الرواية يحل محلها تنويعة من وجهات النظر المتغيرة بإمكانها أن تعدل أى هدف أخلاقى تعليمى .

هكذا كتب فورد فى مذكراته عن كونراد : « لقد تقبلنا دون احتجاج كثير وصمة «انطباعيين» ، التى كنا نرجم بها . ففى تلك الأيام كان الانطباعيون يعدون أناساً سيئين . . . ولكننا قبلنا التسمية لأننا كنا نرى أن الحياة لم تكن تروى حكاية ، لكنها كانت تخلق انطباعات على عقولنا . ونحن كذلك لا ينبغى أن نروى ولكن أن نصور انطباعات ، إذا أردنا أن نبعث فيك تأثيرا بالحياة » . وفى أحد موجزاته الأخيرة للأسلوب الانطباعى كتب فورد يقول إن « الفرق الأساسى » بين « كتاب المجموعة الانطباعية منذ فلوبير » وأسلافهم هو « أن

الواحد يروى فى حين أن الآخر يعرض . الواحد يدلى ببيانات ، والآخر يبنى إيحاءات عن أحداث على أساس إيحاءات عن أحداث » .

وهناك تواز بين انطباعية فورد وطرح جويس للأسلوب الواقعى فى محاضرته عن ديفو ، وإحدى المحاضرتين تحمل عنوان : « الواقعية والمثالية فى الأدب الإنجليزى ـ دانييل ديفو ـ ويليام بليك » . يصف جويس طريقة ديفو بأنها تكديس للمعلومات : « فمن خلال التكرارات ، والمتناقضات ، والتفصيلات ، والشخوص ، والأصوات تدب الحياة فى العاصفة ، ويصبح الطلل مرئيا » . وبالمثل فإن هيوكفير قد أوضح كيف أن جويس كان يرى فى عوليس كتابا يتألف من « أقداح ، وأطباق ، وكراسى وطاولات وعصى وأحجار . . . بحيث يمكنها أن تساعد على إعادة بناء أثرية لدبلن » . على هذا الأساس يجعل جويس ديدالوس يؤيد عناية أنتيشنيز بالتدقيق (« إننى أرى أفراسا ، يا سقراط ، ولا أرى فروسية ») ، وتجريبية أرسطو ، فى المناقشات التى تجرى فى عوليس ، والتى يدافع فيها أ . إ . راسل عن الأفلاطونية .

ويسمح منهج جويس الواقعى الموسوعى ، شأنه شأن انطباعية فورد أو تغيير بروست الصارخ لمظهر تفصيلات الحياة الاجتماعية التى يعيد بناءها ـ يسمح بتأكيد موقف جمالى واع أثنى عليه فورد بوصفه « لا مبالاة » بالصور الذهنية الأخلاقية . غير أن هذا المنهج لا يستبعد استخدام الصور استخداما أخلاقيا كجزء من تعليق أخلاقى . ويتوافق الحياد الأخلاقى الذى عرض به جويس الملامح الخشنة فى حياة دبلن أو الذى عرض به بروست تحلل عناصر الحياة الباريسية ؛ شأن لوحات فورد عن الصفوة البريطانية الحاكمة ، مع نقد اجتماعى حاد . وهكذا ، فإن تركيز فورد على فظائع الحرب ، شأن تفحص بروست وجويس المدقق لأوجه القصور فى مجتمعيهما ، يوفر أساسا لنقد ثقافى له مغزاه .

بل إن الأسلوب الفنى النسبى الفعال لتصوير مدركات متباينة للمادة الأخلاقية نفسها من زوايا رؤية مختلفة لشخصيات الرواية لا يستبعد حكما أخلاقيا مسيطرا . وقد يود الكاتب الانطباعى أيضا أن يستبعد السرد بغائيته الجوهرية ليحقق ، على الأقل ، التحرر من عبء إصدار أية أحكام أخلاقية . ويظل السؤال ما إذا كانت الانطباعية الهيراقليطية تستطيع أن تحتفظ ببناء الرواية .

والإمكانية الثالثة ، وهى من جوانب كثيرة نقيضة الاتجاه الانطباعى والواقعى ، هى الرواية بوصفها رمزا به اكتفاء ذاتى ، أو نسقا لمعان مترابطة داخليا ، أو منظومات لغوية . وبالنسبة لهذا المدخل الرمزى فإن الفرق الذى لاحظناه بين التقليد الكلاسيكى والحركة المعاصرة لا يزال قائما ، فيما يبدو . بمعنى أن التقليد الكلاسيكى يجد الرمزية وسيلة غير كافية للتعبير عن الأغراض الأخلاقية فى الأدب ، فى حين أن التقليد المعاصر يجدها وسيلة غير كافية للهرب من الخضوع للأغراض الأخلاقية .

وهكذا فإن أفلاطون ، على الرغم من محاولته إثبات أن العمل الفنى ينبغى أن يجاوز الصور الدنيوية ، قد طرح فى بارمينيدس الرأى بأن العالم المنطقى المتكامل ، أو بناء الأشكال اللغوية ، غير قادر على التأثير فى التجارب الأخلاقية اليومية . ومن ناحية أخرى ، فإن أنصار الرمزية بأنماطها المتنوعة يرون أن الروايات « الغنائية » أو أية روايات تتطور بوصفها استعارة منسقة أو تصميما على امتداد زمنى يمكنها تحرير الأدب من الخضوع لمناصرة الأيديولوجيا أو الأخلاقيات . ومع ذلك فإن هذا الهدف قد يتطلب التضحية بعناصر روائية أساسية مثل الإشارة لمجتمع إنسانى أو استخدام حبكة لها غائيتها .

ويرتبط بهذا طرح جويس لبليك بوصفه نقيضا لديفو ، فى إيجازه للأسلوب الواقعى فى الأدب ، وتأكيده أن العمل الأدبى يجب أن يكون منظومة من « تطابقات رمزية » . وهو يعرب عن ازدراء ملائم للعمل الروائى الذى ينسجم مع « أولئك الأشخاص النافعين ؛ المصور الفوتوغرافى وكاتب الاختزال فى المحكمة » .

ويتطابق هذا الأسلوب مع حقيقة أن كثيرا من تفسيرات عوليس لا تلقى بالا إلى الحبكة أو السرد ، لكنها تركز على كل جزء من العمل بوصفه نسيجا لفظيا يعرض نماذج تشبه نصوصها نصوص هومر ودانتى وشيكسبير . وبالمثل ، فإن تفسيرات أية استعارة بروستية ، كما أوضح هذا مايكل ريفاتير وآخرون ، يمكنها أن تربط الأفكار الأساسية التى تتردد فى العمل فى نسق واحد تجرى عليه التكرارات أو التطور أو التنافر . ومع ذلك فقد أظهر جويس واقعية موسوعية فى إعادة بنائه لدبلن المعاصرة ، تماما مثلما نقل بروست أوصافاً تفصيلية دقيقة لجوانب المجتمع الباريسى . وحتى لو أن إحالة هذه الأعمال إلى الواقع كان فى الإمكان إخضاعها للنسق الرمزى بحيث تحد من تدخل الحكم الأخلاقى ، فإن بناء السرد الزمنى الذى يعكس متتاليات ، ليس ذلك البناء الذى يميز منظومة غير زمنية ، وقد يولد بالحتم أيضاً حكما أخلاقيا .

وربما كان تفسير الإنجيل بوصفه منظومة لغوية ، أو مجموعة من المترابطات الرمزية ، اختبارا شيقا لمغزى هذا النوع من المدخل الرمزى إلى تحرير الأدب من الأخلاقيات . وعلى الرغم من أن الإنجيل مقتطف يتضمن عروضا تاريخية وفقا لتسلسلها الزمنى وتشريعاتها القانونية ، وأقوالا ألقيت فى مناسبات معينة ، إلا أن أفكاره الرئيسية المتواترة واستعاراته المتكررة تسمح بمثل هذه القراءة التفسيرية ، كما أوضح ذلك نورثروب فراى . وهكذا يمكن تفحص العلاقات بين عبارات رمزية مثل الخلق ، والعهد ، والتضحية ، والكشف ، والافتداء دون افتراض التسلسل التاريخى والغائية الدفينة .

ومن الممكن أن يعنى تأكيد هذه العبارات بوصفها استعارات مترابطة فى منظومة أو نسق رمزى ، رسالات أخلاقية على الرغم من أنه يفعل هذا بطريقة تختلف عن الأخلاقيات المشتقة من سجل تاريخى أو تتابع سردى . وعندئذ تصبح الاستراتيجية لتجنب سيادة الأخلاقيات فى عمل ما ، هى عرض الاستعارات والرموز دون توضيح وجهة الحركة السردية .

وتبرز الطبيعة الغائية لأى عمل أدبى من المناقشة بوصفها طريقة رابعة لدراسة العلاقة بين الأدب والأخلاقيات . وحيث إن أية منظومة من الارتباطات الرمزية ، أو أية مجموعة من التصويرات الانطباعية تسمح بحادثيات متتابعة ، فإن أيها يمكنه أن يوفر غائية جوهرية . وقد استخدمت الحركة بين نقطة الانطلاق ونقطة الوصول منذ أرسطو بوصفها معيارا لتصنيف وظيفة العمل الفنى الأخلاقية وأساساً لتبريرها . وكانت مهمة الحركة الحديثة ترتكز إلى حد ما ، حين كانت دوافعها الثورية دوافع مترددة ، على انهيار الغائية . وكان بإمكان هذا

الانهيار أن يحمل فى طياته تحرير الأدب من القيود التى كانت الحاجة إلى سردحكاية أخلاقية أو تبرير نظام أخلاقى ، تفرضها .

وقد اقترح أشعيا برلين أن نجعل معيار أية ثورة فكرية هو أنها تحيل الملاحظات المبتذلة إلى مفارقات . ومن المؤكد أن بالإمكان رؤية الكثير من الأعمال فى مجال الفن المعاصر والموسيقى والمسرح على أنها تجارب تنشد اختبار البديهية الأرسطية القائلة بأن كل عمل لابد أن يكون له بداية ووسط ونهاية . وتمتد هذه القائمة لتشمل الأحداث الفنية والأفلام ومسرح العبث فى محاولات معقدة لإعادة بناء النظام والزمن والتتابع . وقد حاول الناقد الفنى كليمنت جرينبرج أن يثبت كيف استطاع أن يتتبع « لا مركزية » الموسيقى « متعددة الأصوات » فى الرسم والأدب إلى المعاصرة المبكرة . « لكن مونيه وبيسارو قد استبقا منذ أمد بعيد أسلوبا فى الرسم . . يهدد هوية الصورة التى ترسم على حامل رسم . . : الصورة الكلية « اللامركزية » و« المتعددة الأصوات » التى تستغنى ظاهريا عن البداية والوسط والنهاية بسطح مترابط من تعدد العناصر المتشابهة أو المتطابقة » . ويواصل جرينبرج قوله : « هذا التماثل ذاته ، وتحلل الصورة إلى مجرد نسيج . مجرد إحساس ؛ يبدو كما لو كان يجيب عن شىء متأصل فى الحساسية المعاصرة . ولعله يرتبط بالشعور بأن كل التمييزات الهرمية قد استهلكت ، « بحيث » لم يعد هناك أشياء أولى وأخيرة » .

وتتركز استراتيجيات تجنب الغائية الدفينة فى الرواية الحديثة على طرق استبدال وجود الرواية فيما يتعلق بمشاهد الحبكة المتتابعة . وقد استعرض فرانك كيرمود بعض هذه الاستراتيجيات فى كتابه معنى النهاية . وهكذا وجه اهتمامه إلى أعمال ميوسيل ، الذى يحدد هويته بوصفه أحد أعضاء « مرحلة التجريب » ، والكاتب الذى يعد « بعد جويس وبروست . . روائى الحركة الحديثة المبكرة » . وصياغة ميوسيل لمغزى الغائية التى تتعلق بهذا تجرى كما يلى :

> لم يكن قانون هذه الحياة شيئا آخر سوى قانون النظام السردى . هذا هو النظام الذى يتألف من قدرة المرء على أن يقول : « عندما كان هذا قد حدث ، عندئذ حدث هذا » . . أو سلك كل ما قد حدث فى الزمان والمكان فى خيط واحد ؛ باختصار « الخيط السردى » السىء السمعة الذى يتألف منه خيط الحياة كما يتضح عندئذ . . . وقد لاحظ أولريخ أنه قد فقد فيما يبدو هذا العنصر الروائى الأولى الذى ما زالت الحياة الخاصة تتشبث به ، على الرغم من أن كل شىء فى الحياة العامة قد أصبح غير سردى ، ولم يعد يتبع « خيطا » ، لكنه يترامى كسطح متداخل النسيج إلى مالا نهاية .

وبالمثل ، فقد حاول رالف فريدمان أن يحدد هوية النوع الجديد من « الرواية الغنائية » بوصفها « طريقة لتحويل مادة الرواية (مثل الشخصيات ، أو الحبكة ، أو المشاهد) إلى نسق من الصور الذهنية » . هذا التحويل يتطلب نهاية للغائية . ويعبر فريدمان عن هذا كتابة بقوله : « إن الكاتب الروائى مواجه بمهمة إجراء مصالحة بين تتابع السبب والنتيجة فى الزمن والمشاهد المتتالية والحدث الفورى للغنائية . وليس الزمن وحده هو ما يجربه مكانيا . . . فإنه يعيد تجربة ارتباطات الرجال فى مجال الحدث بوصفها أمثلة على الإدراك » .

وحجة كليمنت جرينبرج هى أن الفنانين « متعددى الأصوات » ، « وهم يستخدمون الصورة التى يسندونها إلى حامل رسم كما يفعلون ــ ولا حيلة لهم فى أن يفعلوا ذلك . . . إنما يحطمونها » . ويعتقد فريدمان أن الرواية الغنائية بإنكارها للتتابع الغائى تبرز بوصفها « رواية ــ ضد ــ الرواية » . وعلى حسب رأيه ، « فإنها تهدم صفات الرواية التى جرى العرف على تقبلها ، والتى تركز على العلاقة بين الرجال والعالم » . وفى رأى فريدمان أن فيرجينيا وولف روائية غنائية بارزة . ومن الملائم فى هذا السياق أن نستشهد بمعارضتها المشهورة للغائية السردية التقليدية :

> افحص للحظة عقلا عاديا فى يوم عادى . إن العقل يتلقى عددا وافرا من الانطباعات : تافهة ، خيالية ، سريعة الزوال ، أو محفورة بحدة الصلب . إنها تأتى من كل الاتجاهات ، رذاذا لا ينقطع من ذرات لا تحصى . وفى أثناء تساقطها حين تشكل نفسها فى حياة يوم الاثنين أو الثلاثاء ، فإن النبرة تسقط بشكل مختلف عما كانت عليه فى الماضى ، واللحظة المهمة لم تحدث هنا بل هناك ؛ حتى إن الكاتب ــ إذا كان رجلا حرا وليس عبدا ؛ إذا كان بإمكانه أن يكتب ما يريد لا ما يجب عليه أن يكتبه ؛ إذا كان بإمكانه أن يؤسس عمله على شعوره هو لا على التقليد ، فلن تكون هناك حبكة ؛ لا كوميديا ؛ لا تراجيديا ؛ لا اهتمام بالحب أو الكارثة بالأسلوب المتفق عليه ؛ وربما لا زرار واحد محاك كما يريده خياطو شارع بوند . فالحياة ليست مجموعة من مصابيح عربات مرتبة بشكل منتظم ؛ الحياة هالة متألقة ؛ غلاف شبه شفاف يحيط بنا من بداية الوعى إلى آخره .

بل إن إدجار آلان بو قد طرح صيغة أشد استفزازا لإنكار الغائية فى حبكة الرواية فى ملحوظة توضح لماذا استطاع بودلير أن يعدّه أب المعاصرة : « فى بناء الحبكة ، مثلا ، فى الأدب الروائى ، علينا أن نهدف إلى ترتيب الأحداث بشكل لا يمكننا تحديده ، ولا أى واحد منها ، سواء أكان مستقلا عن أى حدث آخر أم يدعمه . وبهذا المعنى فإن كمال الحبكة بطبيعة الحال لا يمكن الوصول إليه حقيقة أو عمليا ــ ولكن لمجرد أن ما يبنى إنما هو ذكاء محدود . إن حبكات الله كاملة . والكون حبكة من الله » .

ومهما كانت المصادر المتاحة لكاتب إلهى فى تجنب الهدف الأخلاقى أو فى استبعاد كل أثر للتصميم أو الخطة ، فإن روايات المعاصرة المبكرة ، مثل روايات جويس وبروست وفورد محبوكة بإطار بنائى بارز . بل إن الروايات التجريبية التى تلتها ، بما فى ذلك تلك التى تبدو دائرية ، جزئية ، عشوائية ، أو تبدو كما لو كانت مُشكَّلة وفقا لنموذج الألغاز ، أو الأنسجة المصورة ، أو التعليقات أو الألواح الممسوحة ، لن تفى بالمعايير التى حددها وصف فيرجينيا وولف للحياة ، أو وصف إدجار آلان بو للكون .

فتطور الشخصيات فى عوليس ، وذكرى أشياء انقضت ، ونهاية الموكب منذ بداية الحدث فى الكتاب إلى آخره مصنوعة بعناية . إن هذا التطور يهدف إلى وجود التباسات لا تصل إلى قرار ، ومراوغات متناقضة فى خاتمة العمل .

وهذه النهايات تحدد اختلافا فى الدرجة فحسب عن الروايات التى هى أكثر تقليدية . غير أن مايميزها أكثر ، على أية حال ، هو أن تطور النهاية المراوغة يصبح جزءا مهما من الغائية الجمالية للروايات . فالنهاية فى عوليس وذكرى أشياء انقضت تنطوى على تحول خارج الإطار الذى عرض بداخله الواقع الاجتماعى فى الرواية .

والقارىء مدعو إلى أن يشهد ـ صراحة فى حالة ذكرى أشياء انقضت أو استقراء فى عوليس ـ أن الكتاب الذى يقرأه هو ، على حد القول ، أوج تغيير الكاتب الروائى للمظاهر ، الذى هو الحبكة الحقيقية الموازية الخفية للأحداث التى تصور .

وبالمقارنة ، فإن أسلوب فورد الفنى يتطلب أن يصدر القارىء حكما على أحداث صورت من زوايا رؤية مختلفة . وقد أوضح فورد أن التسجيل المعروض حتى من زاوية الرؤية الختامية لبطله ، لايجب أن تفسر على أنها القراءة الأخيرة ، ولكن على أنها القراءة الأخيرة فى سلسلة من الانطباعات البديلة لمجموعة من العلاقات الإنسانية .

ويدل التحول فى الإطار عند النهاية فى حالتى جويس وبروست على أن حصيلة الحبكة هى العرض المكتوب للأحداث فى الكتاب . والغائية الدفينة فى الرواية ، إذن ، قد تحركت فى اتجاه إعلان رسالة فنية يختلف هدفها عن أى من الاستنتاجات الأخلاقية التى يمكن استخلاصها من العالم الذى قامت الرواية بتصويره .

ـ ٢ ـ

ويدعونا تفصيل العلاقة بين الغائية فى الرواية والاستقلالية الجمالية الذاتية لرسالة الفنان إلى مناقشة النتائج الختامية فى عوليس ، ونهاية الموكب ، وذكرى أشياء انقضت .

إن نهاية عوليس نهاية غامضة بشكل منظم ، وتتضمن أيضا ، كما لاحظنا آنفا ، تحولا من إطار الإحالة إلى الواقع فى الحدث الذى تعرضه الرواية . وأكثر الطرق مباشرة لإيجاز النهاية الملغزة هو أن كلا من الأسئلة التى تستخلص بشكل طبيعى من التوازى مع هومر تصل إلى إجابة إيجابية وسلبية معا . فبلوم ، شأنه شأن عوليس ، يحقق عودته إلى موطنه فى ٧ شارع إيكليز ، لكنه يفشل فى ترميم قصر الأسلاف . وبلوم يحقق بوصفه والداً ، اجتماع الشمل مع ابنه ، لكنه يظل بلا أطفال . وبنيلوبى بلوم يغرر بها رجل البلاط المغتصب لكنها تظل مخلصة إلى الأبد . وستيفن فى دور تليماكوس يفشل فى بحثه عن أب لكنه يصبح قادرا على أبوة تنجب كل دبلن .

والإشارة إلى ديدالوس بوصفه الكاتب الذى يستطيع أن ينجب عوليس ، هى ما يحدد التحول فى إطار النهاية . وفى إطار توازى عوليس مع أوديسيوس هومر ، يكون السؤال هو ما إذا كان بلوم هو عوض تليماكوس ، ستيفن ديدالوس . هناك على أية حال إطار آخر للإحالة إلى الواقع عند جويس ليس له مثيل عند هومر . فهومر لم يعرض صورة تعكس تليماكوس جزئيا مع شخصية أب أخرى . ومع ذلك فإن ستيفن هو ابن سايمون ديدالوس من دبلن : « يا أبانا الذى لست فى السموات » . وأثناء محاولته الهرب من موطنه ، تصدر عن ستيفن صيحته اليائسة : « أبتاه » ، مستشهداً بالكلمات الأخيرة لإيكاروس وهو يغرق إلى ديدالوس فى تحولات أوفيد . ولكن إذا كان جويس نفسه يتحول إلى ديدالوس ، فإن أبوته لكتاب عوليس برهان على الجدارة والغموض الفنيين .

إن تعقب حركة الأبناء والآباء خلال عوليس توضح أن ستيفن الابن ، يمكنه أن يصبح أب عوليس . ومن ثم فإن الكاتب الروائى هو الذى يقيم قداسا أدبيا تكون فيه الرواية ذاتها هى الجسم أو الابن الذى يضحى به والذى يفتدى . ومما له مغزاه ، بعيدا عن توحيد جويس مع ستيفن ، أن التجسيد الذى تحقق فى الرواية يؤكد أن جسم الرواية يمكنه أن يعرض روح دبلن وحديثها ، فى حين أن أحجار تلك المدينة وشوارعها قد تجسدت فى منطق الرواية .

وبلغة العلاقة بين الأدب والأخلاقيات ، فإن هذه الصلاة الدينية هى الصلاة الوحيدة التى يمكن للفنان أن يكون مشاركا فيها . وهذا الالتزام يتمشى مع رسالة الفنان ، وبالتحديد بالنسبة لجويس ، الذى كانت صيحته « لن أركع » ، والذى كان قد رفض المشاركة فى أى سر مقدس . وهى ـ أى رسالة الفنان ـ تستحضر الكلمة المكتوبة ، سواء كانت رمزية أو تصويرية ، دون أى احترام للتعبد فى السياسة ، أو الدين ، أو الأخلاق . فروح الفنان تتجسد فقط فى جسد النص نفسه .

وليس هناك مثل هذا التحول فى إطار الإحالة إلى الواقع فى خاتمة نهاية الموكب . فالانطباعات المتعارضة التى تعرض على أنها حصيلة ملغزة للحبكة تعكس زوايا الرؤية الأخلاقية المتناقضة للشخصيات الرئيسية حول إرث إنجلترا بعد نهاية موكب الحرب العظمى . ولأمد طويل كانت الحصيلة الساخرة للحرب والإقرارات الغامضة لما آل إلى ورثة التقليد القومى ، على أية حال ، المادة الخام للرواية الأوروبية . ولهذا فإذا كانت النهاية الملغزة لرواية فورد جزءا من مدخل جديد إلى تحرير الأدب من وظيفة أخلاقية غير ملائمة ، فإن هذا ينبع من الطريقة التى يؤثر بها أسلوبه فى تلك النهاية .

فقد حاول فورد أن يثبت أن الأسلوب الانطباعى ، بفضل ما يمكن النظر إليه بوصفه تعدد الأصوات ـ أى تعدد زوايا الرؤية التى يمكن أن يروى الحدث من خلالها ـ قد أتاح درجة أخلاقية نسبية أعظم . فليس هناك وجهة نظر راوية واحد توفر زاوية واحدة أخلاقية ثابتة ، وتحدد المعانى الأخلاقية للحدث . وخاتمة الرواية نفسها تحافظ على وجهات نظر متعارضة .

وفى تطويله لوجهات النظر المتعارضة هذه ، كان فورد ينشد تحقيق النظرية التى أسماها « الابتعاد » . إنها « نظرية الكاتب الروائى بوصفه خالقا ـ وهذه ظلال من إدجار آلان بو ـ يجب أن يتوافر له ابتعاد الخالق ، فيصور العالم كما يراه ، دون أن يفصح عن أى تعليق على القضايا المثارة . وفورد يؤمن بأن نظرية الابتعاد ترتبط بنوع من إنكار الغائية » . « إن نظرية الابتعاد قد احتوت ، بطريقة طبيعية تماما ، النظرية الأخرى التى ترى أن قصة أية رواية ينبغى أن تكون تاريخ أمر ما لا اختراع حكاية ينبغى تتبع الشخصية الرئيسية فيها خلال فترة زمنية حتى يصل الكتاب إلى نهاية سعيدة على نغمة زواج أو

إلى نهاية غير سعيدة ـ تتمثل فى الموت ؛ بهدف إرضاء رغبة إنسانية طبيعية فى الوصول إلى نهاية » .

وعلى الرغم من أن فورد رفض الرأى القائل بأن الرواية هى اختراع حكاية ، فإن نهاية موكب تصل إلى خاتمة بالموت وبشرى زواج شخصياتها الرئيسية . ولم تؤد ممارسة فورد للرخصة المتاحة للكاتب الانطباعى فى أن يرفض ، بحسب عبارته : « الانحياز لشخصياته » ، مما يحافظ على حياده الأخلاقى أو « لا مبالاته » بوصفه كاتبا انطباعيا ـ لم تؤد إلى التخلى عن الغائية الدفينة فى روايته. فلو أن « الحكاية » تطورت بشكل مختلف ، لبرزت مجموعة أخرى من الانطباعات أثناء عملية رسم صورة إنجلترا بعد الحرب . وهكذا فإن الموت ، والإرث ، وحفلات الزواج التى تؤلف الحصيلة التقليدية « لحكاية » فورد ، هى إطار لتطوير أحكام أخلاقية بديلة على « أمر » إنجلترا . وعلى الرغم من أن هذه الأحكام تشكل وجهات نظر متعارضة ، إلا أن الانطباع التراكمى لدى القارىء عند نهاية الموكب لا يبعد كثيرا عن التعليق الذى أصدره هنرى جيمس فى عام ١٩١٥ : « أن نضطر إلى فهم كل شىء الآن على أنه ما كانت الأعوام الغادرة تفعله وتعنيه طيلة الوقت أمر أكثر مأساوية من أن يصاغ فى كلمات » .

واكتشاف مارسيل بروست لإمكانية استعادة الزمن المفقود وتجسيد ذلك « الوقت الضائع » فى عمل أدبى يصل إليه الراوية قرب نهاية الأحداث التى تروى فى ذكرى أشياء انقضت ، حين « تألق ضوء عظيم فجأة . . على الهدف من حياتى وربما من الفن ذاته » . ويوحى اكتشاف بروست لرسالة الفنان بأساس لاستقلالية الفن الذاتية عن متطلبات الأخلاقيات .

إن رسالة الفنان هى أن يبعث إلى الحياة تلك الأحداث الزمنية التى ظلت خبيئة فى أعماق الذاكرة بفعل النفس الصادقة بعد أن يكون الزمن قد محا مظاهرها الدنيوية بوقت طويل . ومن ثم ، فإن العلاقة بين الفن والأخلاقيات تماثل الطريقة التى يمكن بها للرؤيا الدينية أو الميثاق الأساسى الذى يلوح لنا بوعد بالخلود أن يغمر بؤرة الرؤيا الدينية للقضايا الأخلاقية الدنيوية . والكاتب الذى يستطيع أن يستعيد الزمن المفقود حقا سوف ينكر رسالته وعلة وجوده إذا سمح لنفسه بالتحول عن هذه المحاولة من خلال إدخال شهادة سياسية أو أخلاقية أو اجتماعية فى عمله الأدبى .

وصحيح أن بروست وهو على طريق اكتشافه لرسالته الفنية شاهد على عادات عاله ؛ وشهادته تجمع بين موقف القبول لحتمية العملية الزمنية وإدراك لوهم « متع الأيام والسنين » ، ومع ذلك فإن قراره بالغوص فى الذات بإعادة تجسيد الزمن قد تحولت معه محصلة الكتاب . ففى حين يظل استكشافا للفقدان الحتمى أو إضاعة الوقت وتقريرا ساخرا عن بعض ملامح الحب والمجتمع فى تلك الأرض البور ، فإنه يصبح سجلا للتجربة التى نتج عنها انتصار الذات والذاكرة والفن على الزمن .

وحيث إن وظيفة الفن هى استعادة الزمن المفقود ، فإن وظيفة الكاتب الأخلاقى فى استخدام الأدب أداة للنقد الاجتماعى أو للإصلاح وظيفة ثانوية أو غير ذات موضوع . كتب بروست يقول : « إن واجب أى كاتب ومهمته هى واجب المترجم ومهمته » ، وسياق كلماته يوضح ما يرمى إليه من أنه ترجمة للتجارب الذاتية القائمة بالفعل إلى لغة .

وهكذا فإن استخدام بروست للغائية الدفينة ينتج عنه بروز رسالة الفنان . كتب بروست أن « كل حياته يمكن إيجازها تحت عنوان رسالة » ، موضحا أن كل ذكرياته كانت تشكل الذخيرة التى تنضج منها بذرة الرواية . وهذه الرسالة لا تسمح لبروست أن ينغمس خلال الكتابة فى انفعالات زمنه الأخلاقية سواء كانت سياسية أو دينية أو قومية . وتبعا لهذا يكتب بروست عن رسالته قائلا : « كان رمز الحقيقة التى يجب التعبير عنها هو صوت الملعقة على طبق ، وتيبس الفوطة بفعل النشاء ، وكلاهما له قيم لا تقدر بمال بالنسبة لتجددى الروحى أكثر من أى عدد من المحادثات عن النزعة الإنسانية ، أو الوطنية أو العالمية » . وهكذا يستطيع الفنان أن يؤدى خدمة ، فى رأى بروست « فقط بأن يكون فنانا ، أو بعبارة أخرى ، على شرط ألا يفكر فى شىء سوى الحقيقة الماثلة أمامه وهو يدرس قوانين الفن ، ويجرى تجاربه ويقوم باكتشافاته » .

ومن خلال تكريسه نفسه لفنه ، يلد بروست عملا فنيا يبرز استعادته لأبوته . وفى غائية الرواية ، يستعيد العهد الذى نقضه فى البداية من خلال تنازله عن السلطة الأبوية فى الخاتمة من خلال اكتشافه لسلطة الفن . وليس استعادة العهد من خلال الفن عملا من أعمال التسامى لكنه ، شأن الإرث البيولوجى ، يبقى انتصارا للروح الإنسانى على التدمير الذى يحدثه الزمن .

ويدل التماثل بين نهايتى عوليس وذكرى أشياء انقضت على طريقة واحدة واعية لتحويل غائية الرواية . فبالنسبة لعوليس ، مثلا ، هناك معنى أن أحداث اليوم فى دبلن لا ينبغى أن يكون لها حركة غائية أو شكل ينبثق عنها يجعل ذلك اليوم مختلفا عن سابقه أو لاحقه . فهناك ، شأن وصف فيرجينيا وولف « لليوم العادى » ، « الانطباعات المتعددة » ، كأنها « رذاذ لا ينقطع من الانطباعات » ، « تؤلف حياة يوم الاثنين أو الثلاثاء » . ومع ذلك فقد كانت هناك حركة غائية ربما تبلورت فى التحولات التى تولدت عنها عوليس .

وبالمثل فإن تفتح الزمن فى ذكرى أشياء انقضت لم يعرض أى شكل من أشكال التقدم الاجتماعى أو التاريخى . فالانتصارات العظيمة التى شاركت فيها الشخصيات الرئيسية فى الرواية ، مثل تحرير دريفوس والدفاع عن باريس ضد الغزو الألمانى ، ينظر إليها على أنها مثل الرذائل الأخرى ، والفضائل ، أو الجبن ، التى يمارسونها ، بوصفها لحظات فى سلسلة مستمرة فى الزمن . والاستثناء الفريد هو مجموعة الأحداث التى تولد عنها كتابة ذكرى أشياء انقضت . الغائية [الروائية] تتمشى مع تحرير الرواية من سيادة التقليد الأخلاقى أو التورط السياسى ، خصوصا وأن غائية الرواية هى مولد الكاتب الروائى الذى تتطلب رسالته منه أن يتسامى فوق الانفعال المناصر فى سبيل التجسيد الحقيقى للزمن أو المكان .

ـ ٣ ـ

تشهد عوليس وذكرى أشياء انقضت بأشكال مختلفة، على تطلع الرواية المعاصرة إلى تحرير الفن من الهدف الأخلاقى التعليمى أو

الالتزام السياسى البينّ . ومع ذلك فإن العلاقة بين الأهمية الواضحة ، بل الفائقة ، لهاتين الروايتين بوصفهما وسيلة للتعليم الأخلاقى والتزامهما بالنسبية الأخلاقية أو الحياد الأخلاقى تظل مشكلة للفكر الفلسفى .

وفى إطار المداخل الأربعة المقترحة فى بداية هذا البحث التى أطلقنا عليها تسمية : شكلى وانطباعى ورمزى ومضاد للغائية ــ كما أوضحنا آنفا مع كل رواية ــ لا يوجد دليل قاطع على أن هذه التسميات تؤدى وظيفتها كوسائل لتحرير الأدب من خدمة الشواغل الأخلاقية . فلقد تغلغلت أنواع مختلفة من التجارب الشكلية منذ جويس دون أن تضع حدا لفرض الحكم الأخلاقى . ولم يكن بناء لوحة اجتماعية بالأسلوب البروستى،أو تصور المشهد الاجتماعى من وجهات نظر مختلفة كما عند فورد،متعارضا مع نقد الشخصيات أو الأحداث المصورة فى اللوحة، نقدا أخلاقيا . فالانشغال بالعلاقات النصية الداخلية أو بأنواع الارتباط الأخرى يمكنه أن يصبح وسيلة لأنواع كثيرة من التعليق الأخلاقى . وأكثر من هذا ، فحتى لو سلمنا بأن الغائية فى هذه الروايات الثلاث موجهة إلى نهايات غامضة ، وتستخدم بشكل غير غامض لمجرد أن تسمح ببروز الفنان ، فإن مغزى محصلة الرواية بالنسبة للتعليق الأخلاقى أمر لا ينكر .

وأحد العناصر الأخرى الموجودة فى هذه الأعمال الثلاثة الذى له مغزاه بالنسبة لبحثها عن شكل من أشكال الحياد الأخلاقى هو إحساس الكاتب برسالته . فالتأكيد على الرسالة الفنية يحتفى به احتفاء صريحا فى ذكرى أشياء انقضت ، ويلمح إليه فى عوليس ، ويظهر فى نهاية موكب . ومن المحتم أن يضع أى مبدأ أخلاقى خاص بالرسالة الفنية ، شأن أى مبدأ أخلاقى خاص بمسئولية الرسالة التى يحدد وضع الشخص ومهمته واجباته فيهلمن المحتم أن يضع حداً للأساليب التى يستطيع الشخص من خلالها أن يتابع مثله الأخلاقية العليا الجوهرية أو أن ينشغل بالقضايا السياسية أو الأيديولوجية . هذا المبحث العام فى الفلسفة الأخلاقية ذو مفعول خاص فى حالة فورد وجويس وبروست ، الذين كان لديهم الاستعداد لأن يؤكدوا مسئولية رسالتهم بأدوار أخلاقية لها حدودها الذاتية المماثلة لأدوار الرسام الانطباعى ، أو القس ، أو العالم التجريبى .

ويطور فورد التماثل بين روايته واللوحة الزيتية التى تعرض الشخصيات فيها من زوايا رؤ يا متنوعة.وتمثل أية محاولة لتحديد تلك المنظورات أو تأطيرها ، بحيث تخدم هدفاً خارجيا ، بدلا من أن تكون فى خدمة التحقيق الأمثل للإمكانات المتاحة للوحة – تمثل هذه المحاولة خيانة للرسالة . ومع ذلك فإن هذا التماثل لا يصل بالسؤ ال الخاص بالالتزام الأخلاقى المشروع إلى قرار ؛ لأنه لا يحدد المواصفات التى يمكن استنتاجها من إحساس الكاتب الروائى برسالته . وليس مطلوبا من فورد أن يعامل وجهات النظر كلها بشكل متكافىء ، بالقدر نفسه الذى لا ينبغى به لسولجنستين أن يزودنا فى كتابته لروايةالدائرة الأولى بمنظور القوميسار حتى يحقق التكامل الفنى .

وتبرز المشكلة نفسهافى حالة تماثل الكاتب الروائى والقس . فإن الصلاة التى يؤديها جويس فى محاولته تحويل اللحم البشرى إلى كلمات تحول دون التورط فى أشكال أخرى من أشكال النشاط . القس لابد أن يستبعد أنشطة مثل الاستغلال الأخلاقى للاعتراف ، تتعارض مع رسالته . ومع ذلك فإن شخص القس الأدبى ، الذى يدين بالولاء فقط للنص وما يعد به لغويا ، لا يستبعد تعرف الأبعاد الأخلاقية التى لها صلة بانفعاله العاطفى . وبالمثل فقد شبه بروست الكاتب الروائى بالكاهن السلتى ، الذى يستطيع أن يبدد التعويذة التى تحتفظ بالروح سجينا فى عالم الزمن الماضى المتدنى . فمن خلال فنه يستطيع الكاتب الروائى أن يقول : « لقد أنقذناهم : لقد تغلبوا على الموت ، وهم يعودون ليشاركونا حياتنا » . ومثل هذه الرسالة المقدسة ، التى توصل إليها الفنان من خلال معاناة هائلة ، لا يمكن إعارتها بسهولة لكى تناصر القضايا الأخلاقية المهمة التى تسود اليوم . ومع ذلك فحتى الرواية التى تكرس لاستعادة حقيقة الماضى يمكنها أن تتضمن ، مثلما يفعل بروست نفسه ، معارضة الأحداث بشكل يوضح حساسية أخلاقية ساخرة . وبالمثل ، فإن الاستخدام الحاذق للاستشهاد بالتعليقات الأخلاقية من جانب شخصيات الرواية أمر يمكن السماح به .

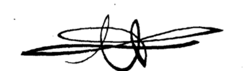
والتماثل بين الكاتب الروائى والعالم الذى يقوم باكتشافات تجريبية يوفر لنا توضيحا آخر لإمكانات الحياد الأخلاقى وحدوده . فالعالم لا يسمح له بوصفه عالما أن ينحرف بتجربته فى سبيل النتائج النفسية أو الاجتماعية ، مهما كان ما يفضله بوصفه مواطنا . شىء من هذه الأخلاقيات الوضعية للعلم يوجد فى ولاء جويس الذى لا يقبل الحلول الوسط لنزاهة تجاربه فى الأسلوب واللغة . ومن الصفات التى تميز بروست أنه قام بمقارنة تجربته الفنية بشكل صريح بتجربة العالم الذى لا يفكر ، كما سبق الاستشهاد ، « فى شىء . . سوى الحقيقة التى أمامه » . وبمعنى ما ، فإن التزام الكاتب الروائى برسالته ، شأن التزام العالم ، يلغى دواعى استغلال العمل استغلالا مشايعا أو دعائيا . ومع ذلك فإن التحكم التجريبى أو المعرفى الذى يعمل عمله فى التجارب العلمية لا ينطبق على الفن . فلن يكون هناك انتهاك لأخلاقيات الأدب ، مثلا ، لو أن رواية بروستية أعطتنا مجرد تذكر انتقائى أو مشايع لأشياء انقضت . فالواقع أن بروست يعرف عدم التماثل بين الفن والعلم حين يكتب قائلا : إن « الانطباع الذاتى بالنسبة للفنان هو ما يعنيه التجريب بالنسبة للعالم » .

وعموما فهناك عامل مضاد يؤدى إلى الالتزام الأخلاقى الصريح فى ممارسة الرسالة . فلابد أن يتقبل العالم قيم الموضوعية أو الحقيقة مادامت تدخل فى صلب التزامه المنهجى بوصفه عالما . وبالمثل ، فإن الكاتب الروائى ملتزم بتلك القيم التى تشكل جزءا يدخل فى صلب ممارسته .

ومن معرفة هذا الالتزام المنهجى ، تقوم الحجة على امتداد القيم المرتبطة بالرسالة حتى تشمل أغراضا أخلاقية أكثر شمولا . ولهذا قامت الحجة على أنه لا يصح لعالم الطبيعة الذى ينشد الحقيقة مهنيا أن يقبل عن علم أكاذيبا ، أو لعالم الفلك المنفتح على الدليل التجريبى أن يكون مؤمنا تقليديا بعقائد مغلقة . ومن العسير فى أى من هذه الحالات ، على أى حال ، أن نفصل بين القيم التى تنبع من التزام مهنى أو منهجى وتلك القيم التى تمثل امتدادا غير مشروع . وهو بالنسبة لفورد ، وجويس وبروست ممارستهم لصنعتهم بوصفهم كتابا أسمى ، بحيث يمكن الفصل بشكل محدود لا بشكل ممتد .

وهكذا فإن أعمالهم سوف تؤدى وظيفتها على الدوام بوصفها

جرعة مضادة لأولئك الذين يرغبون فى نوع من الأدب يناصر القضايا الأخلاقية أو الأيديولوجية أو السياسية . وبمعنى ما بوصفهامظهرا ليأس هؤلاء ، من أدائها لهذه الوظيفة . ويمثل هذا تفسيرا شخصيا لرسالة الفنان كما يمثل قرارا بالنسبة لنوعية الرواية التى اختار جويس وبروست وفورد أن يكتبوها عن حياتهم وزمنهم . إن معيار الرسالة الفنية يشمل فى حد ذاته كتابا يأخذون صف شخصياتهم ، مثل مالرو وسيلون ، مثلما يمكنه أن يشمل كتابا يختارون ، لأسباب أخلاقية ، محاولة إلغاء الانتقائية من موسوعة الأحداث فى أحد أيام دبلن ، أو يختارون أن يغضوا الطرف عن حادث فى قاعة رقص فى الأزمنة الماضية . وليس من المثير للدهشة بالنسبة للمعاصرة أن يكون رسم خطوط إرشادية تحدد الطرق التى يمكن من خلالها للأدب أن يتجنب الالتزام الأخلاقى مهمة صعبة مثلما كان الأمر بالنسبة لوصف الطرق التى ينبغى أن يؤدى الأدب بها وظيفته الأخلاقية فى التقليد الكلاسيكى .



چولى م . چونسون

النظرية النسبية فى الأدب الحديث:* نظرة عامة ونظرة خاصة فى رواية "الصخب والعنف"**

ترجمة: محمد بريرى

انقضى من هذا القرن معظمه منذ أن أذاع « ألبرت أينشتين » نظريته النسبية الخاصة فى عام ١٩٠٥ فأدهشت الناس واستولت على ألبابهم . وقد بدأ الجدل حول هذه النظرية فى الخفوت خلال السنوات التى مضت منذ وفاة صاحب هذه النظرية فى عام ١٩٥٥ . لهذا ، فقد آن الأوان لكى ننظر فيما مضى ، محاولين استكناه البصمات التى تركتها هذه « الفيزياء الجديدة » على الأدب الحديث ، وأن ننظر فيما اتخذه تأثير هذه النظرية على الأدب من أشكال ، وأن نتحقق من التضمينات الفلسفية التى أثمرها تأثير هذه النظرية ، فنتساءل عن مغزى النظرية النسبية بالنسبة إلى الكاتب ، ووجه انتفاعه بها ، والدافع وراء استخدامه إياها . والحق أن النظر فى العلاقة بين العلم والفن هو المنطلق الذى تبدأ منه الإجابة عن التساؤلات التى طرحناها . وسوف تتشكل إجاباتنا من خلال إلقاء نظرة عامة نعاين فيها النظرية النسبية فى الأدب الحديث . كما أننا سوف نناقش هذه الإجابات من خلال النظر فى حالة محددة ، هى القسم الذى أفرده « فوكنر » لشخصية « كوينتين » فى رواية « الصخب والعنف » .

باستثناء ذلك النوع الأدبى الخاص من قصص الخيال العلمى فإن الناس يميلون بصفة عامة إلى الظن بانقطاع الصلة بين العلم والفن ؛ بل ربما يظن الناس أن العلم والفن يتبادلان نوعا من العداء . ومع ذلك فقد بين كثيرون أن العالم والفنان لا يختلفان من حيث الهدف النهائى الذى يسعى إليه كلاهما ؛ فكل واحد منهما إنما يسعى إلى تنظيم تجربته بطريقة تؤدى إلى منح هذه التجربة نوعاً من المعنى . قال أينشتين فى خطابه الذى ألقاه فى إحياء ذكرى « ماكس بلانك Max Planck صاحب نظرية « الكم » Quantum Theory :

« يحاول الإنسان أن يكون لنفسه صورة واضحة وبسيطة للعالم ؛ وهو يحاول ذلك بما يلائمه من طرق ؛ كما يحاول الإنسان أن يخضع هذا العالم ويسيطر عليه بأن يحل هذه الصورة التى كونها للعالم محل العالم أو الواقع نفسه . فالشاعر والرسام والفيلسوف التأملى والعالم يفعلون ذلك جميعا ، كل بطريقته . وكل واحد من هؤلاء يضع فى هذه الصورة خلاصة تجربته الانفعالية ، ويجعل منها مركز الثقل ، سعيا وراء السكينة والاطراد اللذين يفتقدهما فى نطاق تجربته الشخصية الضيقة ، التى تتسم بالاضطراب »[1] .

وما دام العالم والفنان المبدع يجمعهما هدف نهائى واحد يسعيان إليه ، لم يكن من الغريب أن تستجيب النظريات العلمية للخيال الخلاق لدى الأدباء المبدعين ، كما لم يكن من الغريب أن يثير العلماء الكبار فضول كبار الباحثين فى الإنسانيات .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الكشوف العلمية الكبرى ـ مثل نظرية التطور أو نظرية كوبرنيكوس الكونية ـ قد غيرت فى كثير من الحالات من فهمنا للإنسان والطبيعة ، حتى أن أثرها لم يقف عند حد الميتافيزيقا وعلوم السلوك الإنسانى ، بل أصبح من المحتم أن تؤثر هذه الكشوف فى علم الجمال ، لما تنطوى عليه من تضمينات فلسفية وسيكولوجية . ولم يكف العلماء ـ منذ فيثاغورث حتى الآن ـ عن تقديم نظرياتهم التى

---

* التزمت فى هذه الترجمة الأصل إلا فى مواضع يسيرة جدا ترجمتها بشىء من التصرف ، وكانت غايتى من ذلك الوضوح فى نقل الفكرة . (المترجم)

** The Theory of Relativity in Modern Literature: An Overview and The Sound And The Fury. Julie M. Johnson, Journal of Modern Literature, Vol. lo, Number.2, 1983.

تؤثر تأثيرا جذريا فى رؤيتنا لأنفسنا وللكون وللعلاقة بينهما . لقد كان على الباحثين فى شؤون الإنسان أن يواجهوا الحقائق التى انجلت عنها هذه النظريات ، وأن يتعاملوا مع هذه الحقائق على نحو من الأنحاء . وتبعا لما يقول به « كليمنت دوريل Clement Durrell فإن تاريخ الفكر فى العلوم الفيزيائية على وجه الخصوص هو تاريخ « الصدمات التى وجهت إلى ما يعتقده عامة الناس »[٢] . ذلك بأن العلماء قد دأبوا فى سعيهم لتكوين صورة عن العالم على تحطيم صورة العالم التى نكونها لأنفسنا بناء على تجاربنا الحسية التى نعايشها فى حياتنا اليومية ؛ لأن العلماء يحاولون تكوين صورة عن العالم كما هو ، لا كما يظهر لحواسنا . ولما كان الكون عند الباحث فى النظريات الفيزيائية يتألف من أشياء لا يألفها معظم الناس فى تجاربهم (أشياء من مثل الفراغ المنحنى curved space أو الثقوب الكونية السوداء black holes) فإن فهم هذا الباحث للكون ما ينفك ينقض على معتقداتنا الساذجة ، وإن كان فى الوقت نفسه يروعنا بما فيه من نظر ثاقب . لا غرو إذن أن يستولى هذا الفهم على ألباب الفنان المبدع .

والحق أن الأصداء القوية للنظرية النسبية فى الفلسفة والفنون تعود ـ أساساً ـ إلى نوع من الاتفاق ؛ فلو لم يتفق لأينشتين أن يأتى بعد « داروين » وفلاسفة القرن التاسع عشر ، وأن يأتى فى غمرة « برجسون » و« فرويد » وعلماء الجمال التجريبيين فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ـ لو لم يتفق له كل ذلك لكتب على نظريته فى النسبية أن تظل حبيسة علم الفيزياء النظرى . ولو أن «أينشتين» أطلق على نظريته اسماً علمياً دقيقا بدلا من اسم النسبية الذى لا يعبر عن المضمون العلمى لنظريته تعبيرا دقيقا لما أتيح لهذه النظرية أن تجذب انتباه عامة الناس من غير المختصين فى العلوم الفيزيائية . وعلى سبيل المثال فإن ميكانيكا الكم "Quantum mechanics" لم يكن لها تأثير مماثل على الأدب ، برغم ما تتضمنه من نظرة نسبية للكون أعلى مما هى عليه عند «أينشتين» . وأيا ما كان الأمر فإن الوقت ـ من حيث الاستعداد النفسى ـ كان مواتيا لكى تعزز العلوم الفيزيائية مباحث العلوم الميتافيزيقية القائمة آنذاك . ولهذا سيطرت النظرية النسبية على أفئدة عامة الناس . وكان من الحتمى ـ بناء على ذلك ـ أن تستولى هذه النظرية على خيال المبدعين فى الأدب أيضا . وأعظم هبة منحتها هذه النظرية للأدب والفنون هى أنها خلعت صفة « الحقيقة » على النظرة النسبية المتعاظمة التى كانت قد استهوت الناس فى الواقع .

وحين ننظر فى النظرية النسبية نظراً موضوعيا فإنها تنجلى فى حقيقة الأمر عن نظرية فى المطلق ؛ لأن «أينشتين» إنما أراد أن يتحقق من الوسائل التى يمكن عن طريقها أن نعتد بصحة ملاحظاتنا وقياساتنا فى نطاق أى نظام من أنظمة القصور الذاتى (أى فى نطاق أى نظام من أنظمة المكان والزمان)[٣] . وعلى حين أن النظرية تؤكد أنه لا ينبغى أن تسيطر النظرة النسبية على إدراكاتنا فإن المسلمة الأساسية التى تنهض عليها النظرية تجعل لمبدأ النسبية اليد العليا ؛ لأنه تبعا لهذه المسلّمة فإن أى ملاحظ للظواهر إنما يوجد فى نطاق معين من نطاقات الزمان والمكان ؛ ومن ثم فإن إدراكات هذا الملاحظ لا يتعين أن تكون « صحيحة » بشكل تحكمى مطلق . ولما كانت هذه المسلّمة تعزز النظرة النسبية السائدة فى الفلسفة وعلم النفس والفنون ، فإنها حلّت محل النظرية ذاتها فى وعى عامة الناس . والفنون إنما تتأثر بالنظريات العلمية من خلال ما تنطوى عليه هذه النظريات من تضمينات فلسفية ، لا من خلال البراهين الرياضية . وقد تتفق هذه التضمينات مع الحقائق أو لا تتفق ، ولكن أثرها يظل مع ذلك حقيقة لا تنكر . وفى حالتنا هذه فإن التضمينات الميتافيزيقية لنظرية أينشتين ، التى ترى النسبية فى كل شىء ، تتناقض مع النظرة المطلقة للزمان والمكان ؛ تلك النظرة التى تنطوى عليها ميكانيكا « نيوتن » . ومن ثم تبدو النظرية النسبية مؤيدة للمثالية الفلسفية ؛ بل إن هناك من يزعمون أن النظرية تؤيد الاتجاه الفلسفى الذى يرى أن الذات أو الأنا هى الشىء الوحيد الذى يمكن أن نتحقق من وجوده[٤] .

وقد كان للنظرية النسبية وما تتضمنه من نظرة فلسفية ردود فعل واسعة ومتنوعة فى الصحف والمجلات ؛ فشرح « ألفريد نورث هوايتهد » Alfred North Whitehead النظرية النسبية لقراء التايمز اللندنية . ونبهت « النيويورك تايمز » قراءها إلى « خطر هذه الفيزياء الجديدة التى جاءت لتثبت صحة أمور لا يستطيع معظمنا أن يصدقها »[٥] . وفى الأعوام التى تلت صدور النظرية النسبية العامة فى سنة ١٩١٥ أصدرت بعض الدوريات مقالات عن النظرية . ولطالما لقيت النظرية منذ ذلك الحين قبولا واستحسانا فى بعض الأحيان ، كما لاقت الرفض والاستهجان فى أحيان أخرى . وعلى أى حال فقد كان من المحال لأى شخص له توجهات ثقافية أن يقنع بألا يكون ملمّا بالنظرية ، حتى وإن كان إلمامه بها ينطوى على سوء الفهم ؛ وهو ما كان يحدث غالبا .

وليس من اليسير أن نتتبع مدى تأثير النظرية وتحويراتها فى الأدب الحديث ؛ ذلك أننا نواجه بناء رياضيا آل إلى نظرية فى الميتافيزيقا ، تمتزج بما يناظرها من أفكار فلسفية وسيكولوجية ، بحيث يصبح من العسير أن نفصل خيطا عن آخر ، وأن نتتبع هذا الخيط إلى بداياته الأولى . ومع ذلك فإنه ـ بصفة عامة ـ كان لأفراد الكتاب ردود فعل شبيهة بما كان لدى كل الناس ؛ فكان منهم من رحب بالنظرية ، وكان منهم من ناهضها أو تجاهلها . أما هؤلاء الذين اختاروا أن يواجهوها فكانوا صنفين ؛ صنف استخدم عمله الأدبى للتعليق على النظرية ، أو اتخذ منها أساسا منطقيا بنى عليه فنه ؛ أما الصنف الآخر ففعلوا مثلما فعل « كمنجز » Cummings ؛ إذ قبلوا ببساطة ما سماه هذا الأخير « العالم الجديد ذو الطبيعة المقوسة من حيث الزمان والمكان » .

وقد كان « وندام » Wyndham Lewis أصرح الناقدين لنظرية النسبية . ومع أنه كان يعرف أن النظرية تدعم المطلقات فإنه لم يغفر لأينشتين سوء الفهم الذى أوقع فيه العوام . وقد رأى « وندام » أن هذه النظرية تنطوى على ما يشبه الغواية ، إذ تؤدى بالناس إلى قبول عالم يسوده التفكك ، إذ يتكون من « أزمنة خاصة » ، وأمكنة مبتورة بعضها عن بعض[٦] . وقد كتب « وندام » فى عام ١٩٢٨ رواية ساخرة تعد نوعا من التعليق على النظرية النسبية . وتحتوى الرواية على شخصيات تمثل « جويس Joyce وجيرترود شتاين Gertrude Stein . وقد جعل « وندام » هذه الشخصيات تتداح فى عالم متمدد ، هو ذلك العالم الذى يعتقد « وندام » أن أينشتين وبرجسون قد تصوراه .

ويعد « ماكليش » Archibald Macleish أحد هؤلاء الكتاب الذين علقوا على النظرية . وقصيدته التى كتبها ـ ببساطة ـ تحت

عنوان « أينشتين » هى مزيج من الانتصار واليأس . إن أينشتين ــ الذى تجسد العالم الحديث من خلاله ــ « يرى الكون/ذريا » ، وهو مع ذلك لا يستطيع أن يرى من خلال « الصيرورة » لكى يستكنه « سر » الكون . إنه يرى ــ فحسب ــ دوامات الغبار المتخلف عن عالم يتلاشى . وهو عالم يقول عنه الشاعر « يترك شيئا ما طاهرا ؛ شيئا ما يزال حيا . . » . إن تعليق « ماكليش » الذى يلوح فيه الانتصار هو قوله إن « شيئا طاهرا » يبقى فى الوجود . أما يأسه فينبعث من اعتقاده فى أن إنسان هذا الزمان ــ الذى يتمثله الشاعر من خلال أينشتين ــ ينظر فى جنبات الكون فلا يرى إلا التبدد .

وقد استخدم « جويس » و« فروست » أيضا النظرية النسبية فى بعض أعمالها الفنية . سخر جويس من هذه النظرية فى أحد فصول « عوليس » . ففى تقليده الساخر للأسلوب العلمى نرى « مولى » و« بلوم » مضطجعين على الفراش ، حيث يصفهما « جويس » فى شكل محاورة تتابع فيها الأسئلة والإجابات . وقد أدخل جويس فى هذه المحاورة بضعة علوم كانت النسبية من بينها ، حيث يقول :

فى أى حالة من حالات الحركة والسكون هما ؟
إنهما فى حالة سكون حين ينظر كل واحد منهما فى نفسه ، كما أنهما فى حالة سكون بالنسبة لكل واحد حيال الآخر . ولكنهما فى حالة حركة ، بما أن كل واحد منهما يتحرك صوب الغرب مع صاحبه ، وبما أن الأرض تتحرك حركة أبدية خلال مسارات متغيرة أبدا فى فراغ لا يتغير أبدا[٧] .

ويظهر من هذا أن « جويس » يعى النسبية الناشئة عن اختلافات نظم القصور الذاتى (أى نظم الزمان والمكان المتباينة) . ولكنه يعبر عن نوع من اللهو حين يستخدم هذه النظريات فى وصف تجربة إنسانية .

وبالمثل فإن « فروست » يتناول من خلال قصيدته ما يسميه « العلمية » Scientism بشكل فيه لون من العبث بهذه العلمية والتهوين من شأنها[٨] . والعلمية تشتمل عنده على النظرية النسبية إذ يسخر فى بعض شعره من الزمن الذى يتقوس ، كما يذكر الزمان الذى هو أحد أبعاد المكان ، ويشير إلى الاختلاط بين فكرتى الزمان والمكان .

لقد كانت النظرية النسبية لدى « جويس » و« فروست » فكرة علمية ، شأنها شأن أى فكرة علمية أخرى ؛ وهى بهذه الصفة استحقت سخريتهما . ولم يكن « جويس » و« ماكليش » يهاجمان ثورية النظرية النسبية ، كما لم يكن كل من « سارتر » و« دوريل » يعتنقانها .

لقد اتخذ « سارتر » و« دوريل » من النظرية النسبية أساسا منطقيا لفكرة تعدد وجهات النظر ، ثم اتخذا من هذا الأساس وسيلة بنائية فى الرواية . لقد كان البناء الروائى من حيث الشكل السردى الذى تتبعه مثار جدل منذ أن جعل هنرى جيمس Henry James من هذا الجدل قضية الساعة . ولا شك أن سرد القصة من وجهات نظر شخصيات عدّة كان سابقا لنظرية أينشتين . بيد أنه لا شك أيضا فى أن القول بأنه لا يوجد فى الواقع وجهة نظر بعينها أجدر من غيرها بالاعتبار كان مما عزز من الاتجاه إلى التخلى عن النظر إلى مؤلف الرواية بوصفه العالم المحيط بكل شىء خبرا ؛ لأن هذا المؤلف ليس أكثر جدارة بثقتنا من شخصيات روايته[٩] . وهذا مما يقتضى من الروائى أن يترك شخصياته تتحرك دون أن يفرض عليها وجهة نظره . وقد عبر « سارتر » عن ذلك فى مقال له عن رواية « مورياك » Mauriac المسماة « نهاية الليل » ، التى وجه إليها « سارتر » نقدا عنيفا بسبب أن مورياك جعل من نفسه ذلك المؤلف الذى يحيط بكل شىء علما ، فراح يتحكم فى شخصيات روايته كما لو كان إلها مطلق المعرفة ، على نحو أدى إلى تدمير عمله الأدبى . وكانت « خطيئة الغرور » وراء ذلك كله . يقول سارتر إن « مورياك » ، شأنه شأن معظم الكتاب ، ينحو نحوا يتجاهل فيه حقيقة أن النظرية النسبية تنطبق على عالم الرواية . ففى عالم الرواية ــ كما هو الحال تبعا لنظرية أينشتين ــ لا وجود لذلك الشخص الذى يعول على ملاحظاته وإدراكاته أكثر من غيره . وعلى هذا فإننا لا نستطيع أن نتحقق تجريبيا من أن النظام القصصى فى حالة من حالات الحركة أم فى حالة من السكون . وهذا الأمر لا تختلف فيه الرواية عن عالم النظام الطبيعى . غير أن « مورياك » تناءى عن ذلك كله ، وجعل لنفسه موقعا متميزا ، واختار أن يضع نفسه موضع إله مطلق العلم ومطلق القدرة . ولكننى أرى الروائيين أناساً مثلنا ، يتوجهون بأعمالهم إلى البشر . إن علم الله ينفذ إلى ما وراء الظاهر المحسوس ؛ لأن الله ليس فنانا روائيا ، على حين أن الفن لا ينحو إلى معرفة ما وراء الظاهر ، ولا ينمو إلا على الظواهر المحسوسة . فالفنان ليس إلها ؛ وليس الله فنانا ، كما لم يكن « مورياك » فنانا أيضا[١٠] .

وقد تبنى سارتر وجهة نظره هذه حين كتب روايته « الغثيان » التى بنيت من حيث السرد على ضمير المتكلم . وما يواجهه قارىء هذا العمل من صعوبة فى تعيين بعض أحداث الرواية من حيث زمان حدوثها ومكانه ، إنما ينشأ عن عجز القارىء عن تصور الأحداث تصورا ينعزل فيه عن النظام المكانى الزمانى الذى يوجد الراوى (روكانتين) فى إطاره .

أما « لورانس دوريل » فلا جدال فيما يدين به لأينشتين ؛ إذ تعد رباعيته عن الإسكندرية أثرا من الآثار التى تدل على فلسفة المكان والزمان . ولقد كتب « دوريل » ملاحظة تمهيدية صدّر بها الجزء الثانى من رباعيته ، شارحا فى هذا التمهيد بناء الرباعية شرحا يتبنى فيه مصطلحات نظرية « أينشتين » ، حيث قال :

« أحاول فى هذا العمل أن أنجز عملا روائيا يقوم على أربع دعامات ، ويتخذ شكلا ينهض على فروض النظرية النسبية ، إذ تنسال الرواية فى عالم مؤلف من أربعة أبعاد ، ثلاثة منها مكانية ؛ أما البعد الرابع فزمانى .

ومع ذلك فإن الأجزاء الثلاثة الأولى تنتشر فى جبهة عريضة ، ولا ترتبط ببعضها البعض ارتباطا تسلسليا ؛ إذ تتداخل فيما بينها تداخلا مكانيا محضا ، لا اعتبار فيه للزمن . أما الجزء الرابع فإنه وحده الذى سوف يمثل البعد الزمانى ، وسوف تتتابع أجزاؤه ، وينتج بعضها عن بعض .

إن العلاقة بين الذات والموضوع تمثل أهمية خاصة فى النظر النسبى ، حتى أنى حاولت أن أدير الرواية

من خلال طابع ذاتى وطابع موضوعى فى آن واحد . وقد جعلت الجزء الرابع من الرواية يأخذ الشكل الواقعى . وفى هذا الجزء يصبح الراوى موضوعا object ؛ أى يصبح واحدا من شخصيات الرواية .

وليس فيما فعلت ما ينسبق إلى « بروست » أو « جويس » ؛ إذ إنهما من وجهة نظرى يتبنيان فلسفة « برجسون » لا فلسفة الزمان والمكان » .

والأجزاء التى تتألف منها الرباعية تتناقض فيما بينها فى بعض المواضع ، لما لجأ إليه « دوريل » من أسلوب فى السرد ، حيث جعل أحداث الرواية تروى من وجهات نظر متباينة . ولكل راو منازع وميول تختلف عما لدى غيره (كما أن لكل راو أكاذيبه الخاصة) . يضاف إلى ذلك أن كل راو أدخل فى سرده للأحداث عناصر مختلفة لا توجد عند غيره فى بعض المواضع . وبسبب هذا التعقيد فى السرد فإنه ينبغى على قارىء الرواية أن يكون واعيا بالحقائق التى تتألف منها الرواية ،وأن يسند كل مجموعة منها إلى مصدرها ، أى إلى راويها الحقيقى .

ولم ينتفع « دوريل » بالنظرية النسبية بوصفها وسيلة بنائية فحسب ، بل استخدم أيضاً بعض المضامين الفكرية التى تنطوى عليها النظرة النسبية للأمور . فهو يقول على لسان أحد شخصيات الرواية :

« إننا نحيا . . . حيوات مؤسسة على خيالات اختارها كل واحد منا لنفسه . ذلك أن استيعابنا لحقائق الحياة مشروط بشروط الزمان والمكان اللذين نلابسهما . ولا صحة لما نميل إليه من الاعتقاد بأن سماتنا الشخصية هى التى تحدد وجهة نظرنا عن حقائق الحياة ؛ فكل تفسير للحقائق إنما ينبع من وضع فريد مقيد بالزمان والمكان . وأى تغيير طفيف فى وضع الإنسان الزمانى والمكانى لابد أن ينتج تأثيرا فى الصورة التى يستوعبها ذلك الإنسان »[11] .

ولقد لجأ « دوريل » إلى إحداث هذه التغييرات فى أجزاء رباعيته ، على نحو أثمر هذا التعدد فى وجهات النظر التى تنطوى عليها هذه الرباعية . ولذلك فقد كانت الحكمة التى انطوى عليها مضمون هذه الرواية هى استحالة أن نحيا حياة تخلو من التوهم ؛ إذ إن كلاً منا يرى فى الحياة شيئا يناسب وضعه الفريد فى الزمان والمكان ، على نحو يصبح محالا معه معرفة العالم معرفة موضوعية .

ولا تسير الرباعية فى بنائها الذى يحاكى النظرية النسبية على نحو يتسق مع هذه النظرية اتساقا كاملا . وعلى سبيل المثال فإننا لا ندرى لم عوّل دوريل فى سرد الرواية على « دارلى » فى ثلاثة أجزاء من الرباعية ، على نحو أدى إلى خلق نوع من عدم التناسب بين منظور « دارلى » ومنظورات الشخصيات الأخرى ؟ يبقى مع ذلك أن أثر أينشتين لا يمكن إنكاره ، بغض النظر عما تأثر به « دوريل » وكيفية هذا التأثر ، وبغض النظر عما إذا كان « دوريل » قد فهم نظرية أينشتين فهما صحيحا .

وبعض تأثيرات النظرية النسبية لا يظهر ظهورا صارخا ، ولكنها برغم ذلك تأثيرات حقيقية لا يمكن إنكارها . وعلى سبيل المثال فقد بين« برايانت » Bryant أن رواية « هيلر » joseph Heller الأولى المسماة « اللقطة ــ ٢٢ » هى محاكاة تهكمية لنظرية المعرفة التى تنطوى عليها النظرية النسبية . و« برايانت » يشرح كيف أنه لكى يدرك المرء نظاما من النظم فعليه أن ينظر إلى هذا النظام من خارجه . وعلى هذا فإنه يعد رواية « اللقطة ــ ٢٢ » شبيهة بأدوات القياس فى النظرية النسبية ؛ إذ تتسم بدرجة عالية من المرونة ، « فتتمدد أو تنكمش ، وتسرع أو تبطىء ، حتى تخفى عنا وضعها النسبى »[12] ؛ أى أن رواية « اللقطة ــ ٢٢ » تتغير بتغير المنظور ؛ فهى بالنسبة لإحدى الشخصيات قمة العبث غير المعقول ، على حين أنها بالنسبة لشخصية أخرى تمثل عالما منظما غاية النظام . وهكذا تتغير الرواية بتغير المنظور. وأيّاما كان الأمر فإنه إذا كان التأثير المباشر للنظرية النسبية على هذه الرواية أمرا يقبل الجدل ، فإن احتواءها على بعض المضامين التى تتصل بالنظرية النسبية أمر لا شك فيه .

* * *

لقد بات واضحا من هذه النظرة العامة التى ألقيناها على بعض الأعمال الأدبية التى تأثرت بالنظرية النسبية أو تضمنت بعض مفاهيمها أن الكتاب انتفعوا بالنظرية إما بوصفها مصدرا لبعض المضامين ، أو بوصفها أساسا لتشكيل التجربة الأدبية . أما هؤلاء الذين احتضنوا النظرية النسبية فى أعمالهم فقد عدوها معززا لما يرونه من أن إدراك الواقع يتسم بالذاتية ؛ لأن العالم لا يوجد عندهم وجودا موضوعيا ، بل يوجد وجودا ذاتيا . وعلى النقيض من ذلك فإن هؤلاء الذين ناهضوا النظرية وأنكروها رأوا فيها تهديدا للنظرة المادية للعالم ؛ إذ إن العالم عندهم يوجد وجودا موضوعيا بمعزل عن الذات . وعلى كل حال فإنه من التبسيط المخل أن نعد النظرة النسبية التى تخترم التوجهات الثقافية راجعة إلى عالم فرد من علماء الفيزياء . مع أن كينيث كلارك قد حاول ذلك عندما ذكر فى نهاية الحضارة Civilization يبدو لى أن الإخفاق فى فهم عالمنا يقف وراء الفوضى البادية بصورة أساسية فى الفن الحديث[13] والأجدر أن ننظر إلى الروح النسبية التى تغلب على العلم أو الفلسفة أو علم النفس أو علم الجمال فى هذا القرن بوصفها كلا لا يتجزأ . ومع ذلك ، فلما كانت نظرية أينشتين قد عززت بخاتم العلم المقدس ،أى النظرة النسبية التى هى من سمات هذا القرن ، فقد أثرت على فهمنا للطبيعة الإنسانية . ولما كان هذا الفهم معينا لا ينضب لعلم الجمال ، لم يكن هناك مفر من أن تؤثر النظرية النسبية على الأدب الحديث .

* * *

لا يظهر فى أعمال « فوكنر » انبهار بالعلم فى ذاته ؛ وهذا ما قد يحمل على الظن بأن عمله الأدبى لم يكن وعاء لنظرية أينشتين النسبية . ولكن لما كان « فوكنر » قارئا ممتازا متعدد الاهتمامات فإن عمله ينبىء عن استيعاب للتأثيرات العصرية فى مجالات الفلسفة والفنون والعلوم المهتمة بسلوك الإنسان . وعلى هذا فإنه من المتوقع أن يكون هذا الرجل ــ صاحب الثقافة العميقة ــ على إلمام بإنجاز أينشتين . وبما أن « فوكنر » كان من المؤمنين بفلسفة « برجسون » ، فالأرجح أن يكون قد قرأ كتاب برجسون (الصيرورة والتزامن) الذى هاجم فيه النظرية

النسبية ، لاعتقاده المضلل فى أن هذه النظرية تتناقض مع تصور العقل للتزامن والصيرورة . (وقد أبطل أينشتين هذا الهجوم حين قال إن الزمن الذى يتحدث عنه العالم الفيزيائى لا علاقة له بالإحساس النفسى بالزمن)[14] . ومع أننا لا نملك دليلا خارجيا ، أى غير نصى ، على أن « فوكنر » كان عارفا بالنظرية النسبية ، فالمعروف أن « فوكنر » قد وقف فى خنوع لعالم الفيزياء النظرية ؛ إذ التقى فوكنر وأينشتين فى برنستون فى خريف عام ١٩٥٣ ، وجرت بينهما مناقشة عنيفة (من جانب أينشتين على الأقل) . ولما مات أينشتين بعد عامين قال « فوكنر » فى برقية العزاء « كان ألبرت أينشتين واحدا من أرق الناس حاشية ، كما كان من أكثر الناس حكمة . وهيهات أن يدانيه أحد فى صفة من هاتين الصفتين ، ناهيك عن أن يدانيه واحد فى كلتا الصفتين »[15] .

وإننى لعلى يقين من أن « فوكنر » كان يقيم تذكارا لذلك العالم الفيزيائى الذى كان يكن له كل هذا الاحترام ، وذلك فى القسم الذى خصصه لشخصية « كوينتين كومبسون » فى رواية (الصخب والعنف) .

لقد تأثرت رواية « فوكنر » ــ شأن أعمال أخرى فى القرن العشرين ــ بالتضمينات الميتافيزيقية لتحويرين شائعين من تحويرات النظرية النسبية . أما التحوير الأول فقد تولد عن إحلال المسلمة النسبية محل النظرية نفسها . وقد اشترك فى هذا التحوير الرافضون للنظرية والمؤيدون لها على السواء . وقد بين النقاد أن هذه المسلمة التى تؤكد نسبية التصورات كان لها أثر لا ينكر على البناء السردى للرواية ، على نحو يزودنا بمعالجة جديدة لبناء رواية « الصخب والعنف »[16] لـ« فوكنر » . أما التحوير الآخر للنظرية فناتج عن ميل بعض الحرفيين إلى صبغ التصورات العقلية بصبغة حسية ؛ إذ يعمد هؤلاء الحرفيون إلى إحلال الأشياء محل التصورات العقلية التى عرفها الفيزيائيون بطريقتهم فيما يتعلق « بالكتلة » و« الطاقة » و« الجزىء » . وبعد ذلك يتجه هؤلاء الحرفيون إلى تجسيد التصورات بشكل يغلب عليه التصور الحسى المادى . وهذا كله ينتج تعبيرات مجازية ، من مثل القول بأن الزمن يتوقف عندما نصل إلى سرعة الضوء ، كما تتحول الكتلة إلى طاقة وتنعدم الأطوال . وهذا كله يتضمن نوعا من النظر النسبى والمثالى لعالم الواقع ، على نحو يدعم الاتجاهات المثالية والنسبية فى علم النفس الحديث وفى الفلسفة والفنون[17] .

وبالنسبة لرواية « الصخب والعنف » فمن الجائز أن يكون « فوكنر » قد أدخل فيها كلا من المسلمة التى ذكرناها وهذا التعبير المجازى عن « مفارقة الساعات » . أما المسلمة فكامنة فى البناء السردى للرواية . وأما « مفارقة الساعات » فتفسر لنا ما تملك « كوينتين » من رغبة فى التنقل المستمر ، مستقلا سيارات النقل العام . ولما كان كل من تعدد وجهات النظر التى تسرد أحداث القصة وهذه الرغبة فى ارتياد السيارات من الأمور التى يمكن تفسيرها دون الرجوع إلى النظرية النسبية ، فإن التساؤل يثور عما فى النص نفسه من مبررات خولت لنا الرجوع إلى النظرية النسبية فى تفسير هذا العمل الأدبى . والحق أننا نستطيع أن نجد هذا المبرر فى إشارات « كوينتين » إلى أمور من مجال العلوم الفيزيائية ؛ فقبل أن يرتاد كوينتين السيارة الأولى اشترى ثقلين يزن كل منهما ستة أرطال ، وهما ثقلان سوف يستخدمهما فيما بعد فى إغراق نفسه ؛ إذ قرّر الانتحار . وقد استخدم « كوينتين » قانون الإزاحة فى الماء ، وتوصل من خلال المعادلة الرياضية لهذا القانون إلى أن الوزن اللازم لإغراقه فى الماء هو عشرة أرطال ، ولكنه رأى أن استخدام هذا الوزن فى كتلة واحدة سيكون عبئا فى الانتقال به بين وسائل المواصلات ؛ ولذلك فضل عليه ثقلين كل منهما يزن ستة أرطال . وقد تأمل « كوينتين » ــ بعد أن أجرى هذه العملية الحسابية ــ فى أن هذه المناسبة « كانت الفرصة الوحيدة التى أتيح له فيها أن ينتفع بما تعلمه فى جامعة هارفارد »[18] . وحين رأى « كوينتين » بعد ذلك « جيرالد بلاند » Gerald Bland يجدف فى الماء ، بينما كانت أمه تسير بمحاذاته فى سيارتها ، نظر إليهما بعين الخيال « كما لو كانا كوكبين يتحركان فى مسارين متوازيين » . ولابد أن « كوينتين » قد تلقى فصلا دراسيا فى علم الفيزياء فى العام الدراسى ١٩٠٩ - ١٩١٠ ، وهو العام الوحيد الذى قضاه فى « هارفارد » . ولما كانت النظرية النسبية الخاصة قد صدرت قبل ذلك بأربعة أعوام فإنه يكون من المعقول أن يكون الفصل الدراسى الذى حضره « كوينتين » قد تعرض لنظرية هذا العبقرى الناشىء « أينشتين » . وهى نظرية كانت قد ذاعت ذيوعا كبيرا . ولما كان أينشتين فى شرحه للنظرية النسبية لغير العلماء قد اعتاد استخدام القطار مثلا يوضح به نظريته فإن ذلك يغرينا بالنظر إلى استخدام السيارات المتكرر بوصفه اشتقاقا من قطار أينشتين الذى ذاع بين الناس[19] . والحق أن هذا الذيوع الناتج عن تكرار ذكر هذا القطار على ألسنة المروجين لنظرية « أينشتين » يجيز لنا أن نرجح معرفة « فوكنر » به . ولكن لما كان أينشتين قد استخدم القطار مثالا يوضح به فكرة تغير الحدث بتغير المنظور ، على حين أن « فوكنر » قد استخدم السيارات فى إشارة ضمنية إلى فكرة « مفارقة الساعات » ، فلا وجه للإصرار على وجود علاقة مباشرة بين الموضوعين ، وإن كان من الجائز أن تكون ثمة علاقة بينهما .

وقد رأينا فيما سبق أن النظرية النسبية تفترض أن تصوراتنا محكومة بوضعنا المعين فى نظام من أنظمة القصور الذاتى . ومعنى ذلك أن هذه التصورات ليست أجدر بالثقة من التصورات الأخرى المتعلقة بأنظمة أخرى من أنظمة القصور الذاتى . وقد رأينا فيما سبق أيضا أن هذا الافتراض ليس إلا ترجمة رياضية للنسبية الفلسفية والسيكولوجية الكامنة وراء تعدد وجهات النظر فى الخيال القصصى .

والقول بأن « فوكنر » قد اتخذ من النظرية النسبية ــ شعوريا أولا شعوريا ــ مبررا للبناء السردى فى عمله ، أمر فيه نظر . ومع ذلك فإن النظر إلى رواية « الصخب والعنف » فى ضوء فرض أينشتين جدير بالاهتمام .

كانت شخصية «كوينتين» إحدى شخصيات ثلاث رويت الأحداث من منظورها . وقد كان لـ« كوينتين » وضع فريد من حيث الزمان والمكان ؛ إذ كان كل من « جاسون » و« بنجى » فى مدينة « جفرسون » ، وكلاهما يسرد الأحداث خلال عطلة عيد الفصح فى عام ١٩٢٨ ، على حين كان « كوينتين » فى «هارفارد» ؛ أما سرده للأحداث فيتم فى عام ١٩١٠ . وهو ، على هذا ، قريب جدا ــ من حيث الزمن ــ من موضوع تلك الذكريات التى استحوذت عليه (وهو موضوع السقوط الأخلاقى الذى تردت فيه « كادى » نتيجة لزواجها الانتهازى) . ومع ذلك فإن « كوينتين » ــ من حيث المكان ــ أكثر بعدا من مسرح الأحداث . وإذا كان الفاصل الجغرافى بين « بنجى » و« جاسون » ليس كبيرا فإن الفاصل الزمنى بينهما كبير ؛ فبينهما ثمانى

عشرة سنة ؛ كما أن « بنجى » ــ وقد كان حبيس نوع من الخبل ــ كان عاجزا عن إدراك الفواصل الزمنية ؛ وهو ، على هذا ، كان فى حالة اضطراب مؤقت من حيث إدراك الزمان والمكان . وسرد الأحداث من منظور « جاسون » يبين لنا الأثر الذى يمكن أن يحدثه عنصر الزمان فى تصوراتنا ؛ فمن وجهة نظر « جاسون » يعد ما حدث من « كادى » جزءا من سلسلة الأحداث التى مرت بها الأسرة فى تدهورها المتصل ، على حين أن « كوينتين » يجعل من هذا الحدث بؤرة لها الأسبقية على ما عداها . إن سقوط « كادى » بالنسبة إلى « كوينتين » أمر حاضر وليس حدثا من أحداث الماضى . وهو فى ذلك يشبه « بنجى » الذى اختلطت لديه الأزمنة والأمكنة . وهذا الابتعاد المكانى « لكوينتين » يؤثر فى تصوراته ؛ إذ يتفاقم من جرائه إحساسه بالاغتراب والخسران . وهو من موقعه فى الجنوب يرى الشمال ويرى أسرته فى نطاق زمانى مكانى مختلف . وكما نعلم من رواية فوكنر الأخرى « أبسالوم » فإن « كوينتين » تتنازعه عاطفتا الحب والكراهية .

على أن أكثر الأمور إغراء من حيث أثر نظرية « أينشتين » على الرواية هو انتفاع « فوكنر » بما يسمى « مفارقة الساعات » . وتكمن هذه المفارقة فى أن الزمن ــ تبعا لنظرية أينشتين ــ يتباطأ كلما ازدادت السرعة ، حتى إن الزمن يتوقف تماما عند سرعة الضوء . وربما لا يكون لهذا القانون نتائج عملية مباشرة . ومع ذلك ففى أيام احتدام النقاش حول النظرية النسبية خلال المدة التى سبقت صدور رواية « فوكنر » فى عام ١٩٢٩ ، شاع القول بأنك إذا سافرت فى صاروخ يسير فى الكون بسرعة الضوء فإنك تعود إلى الأرض فى العمر نفسه الذى غادرتها فيه ، بغض النظر عن المدة التى قضيتها فى سفرك الكونى هذا . وأعتقد أن « كوينتين » كان يأمل ــ من خلال هذه الرحلات المتعاقبة التى قطعها فى وسائل المواصلات دون غرض معين ــ أن يتحقق له قانون « مفارقة الساعات » . كان « كوينتين » يسعى جاهدا إلى أن يتحرك بسرعة تكفى لإبطاء الزمن ، إن لم يكن إبطاله .

ومن المتفق عليه عموما أن « كوينتين » فى يومه الأخير على الأرض كان يسعى ــ بشكل متناقض ــ إلى الهروب من الزمن هروبا نهائيا عن طريق الانتحار ، ولكنه كان يسعى أيضا إلى الهروب من تلك اللحظة الزمنية التى دبر أن يتم فيها ذلك الهروب[٢٠] . لقد قضى يومه الأخير فى « كمبردج » يجوس بين مشاهدها ، ممنيا نفسه بتضليل الزمان إن لم يستطع التخلص منه نهائيا . فقبل أن يغادر «كوينتين» حجرته حاول أن يطمس معالم الزمن بأن يحطم ساعته ، ولكنه لم ينجح إلا فى تهشيم زجاجها ؛ أما الساعة فقد ظلت تدق ، موحية خلال هذا الدق المنتظم بأمر لا يخفى . وبعد أن يغادر حجرته بوقت قصير يتوقف عند أحد باعة المجوهرات ويسأله « عما إذا كانت إحدى هذه الساعات التى فى الواجهة تشير إلى الوقت بشكل صحيح » ، كما يسأل البائع عن إصلاح ساعته . غير أن وقوع « كوينتين » فريسة للأضداد التى تتنازعه يؤدى به إلى أن يضرب صفحا عن إصلاح ساعته وعن معرفة الوقت ، ويمضى لطيته ، مغادرا بائع المجوهرات ، متجها صوب حانوت لبيع الأدوات المعدنية ، حيث يبتاع الأثقال التى سوف يستخدمها فى إغراق نفسه .

ويبدأ « كوينتين » رحلة العذاب الأوديسية ، حاملا أداة موته بين يديه . « جاءت الحافلة فركبت دون أن أنظر إلى اللافتة التى تحدد وجهتها » . ويجلس « كوينتين » على أول مقعد شاغر يصادفه بجوار رجل أسود وهو لا يعرف إلى أين تسير الحافلة ، غير عابىء بذلك . وتذكره هذه الظروف برحلة قطار قام بها عائدا إلى مسقط رأسه فى أحد أعياد الميلاد ، حيث أدرك آنذاك مدى افتقاده لكل من « روسكوس » و« دلسى » . وخلال حركة السيارة يتغير إطار الزمن ، ويبعثه التفكير فى « دلسى » على تذكر « بنجى » ، وهذا يذكره بعد ذلك بـ « كادى » . وهو خلال حلم يقظته هذا يعى أن السيارة « توقفت ، ثم استأنفت السير ، ثم توقفت مرة أخرى » ، كما يعى أيضا أن ركابا آخرين يرتادون السيارة . وحين تقف السيارة بعد ذلك يغادرها « كوينتين » ويسير حتى النهر ، حيث يشاهد الأم وابنها ، يتحركان فى مسارين متوازيين مثل كوكبين .

ويقطع « كوينتين » بعد ذلك ثلاث رحلات بالسيارة فى تتابع سريع . وهو فى كل مرة لا يعبأ بوجهة السيارة . كان الوقت يقترب من الظهيرة حين تشوف « كوينتين » إلى ارتياد سيارة من السيارات العامة قبل أن يحل موعد الظهر . ويستقل أول « ترولى » يصادفه ، شاعراً بأنه « يحس بوقت الظهيرة » ، متمنيا ألا يشعر بذلك . ويستمر فى ارتياد السيارة طوال وقت الغداء . وفى كل مرة تتوقف فيها السيارة كان يسمع دقات الساعة فى جيبه معلنة ــ دون كلل ــ عن مرور زمن لا هوية له . وتمر ساعة عذاب المسيح على صليبه بسلام ، ويغادر « كوينتين » السيارة عائدا إلى مدينته فى سيارة أخرى . ولكن ما أن يستقر به المقام فى محطة السيارات التى تقل المسافرين بين المدن حتى يستقل سيارة أخرى . وفى خلال هذه الرحلة يتغير إطار الزمن مرة أخرى ، حيث يرى فى حلم يقظته مشهد « هربرت » و« كادى » قبل الزفاف . وحين تقف السيارة يغادرها « كوينتين » .

وهو فى رحلته التالية يجلس فى المقعد الخلفى لسيارة بعض أصدقائه ، حيث تعود به ذاكرته إلى مشاجرته مع « كادى » حين حاول أن يحملها على القول بأنها تكره « دالتون » . وفى أثناء تحرك السيارة ينخلع « كوينتين » مرة أخرى عن الزمن الحاضر الذى يعايشه ويتشاجر مع « جيرالد بلاند » (أحد الرفاق فى السيارة) ، الذى كان بالنسبة إلى « كوينتين » بمثابة البديل لـ « دالتون » . ذلك أن صاحبنا لم يعد يفرق بين الماضى والحاضر ، أو بين « دالتون » و« بلاند » ؛ إذ اختلطت الأزمنة والأمكنة فى وعيه .

ويغادر صاحبنا رفاقه وقد اختلطت عليه الأمور ، ثم يستقل سيارة أخرى عائدا إلى المدينة ؛ وكان ذلك فى وقت اصفرار ضوء الشمس المائلة للغروب « حيث ينبىء الضوء فى هذه الحالة عما يشبه التوقف الحقيقى للزمن لبعض الوقت » . وحين تتوقف السيارة يغادرها صاحبنا ويستقل أخرى ، كما فعل فى المرات السابقة . وفى هذه المرة يعبر النهر عائدا إلى « هارفارد » ، وينقله عبور النهر إلى الاستغراق الذهنى فى معنى الفضاء . « لقد عبرنا النهر . ويعلو المعبر فى انحناء تدريجى ، شاقا أجواز الفضاء فى غمرة السكون والعدم » . غير أن هذه السيارة كسابقاتها لا تعبر النهر بسرعة الضوء ، كما أنها لا تمضى فى السير فى الفضاء دون توقف ؛ ومن ثم فإن صاحبنا ــ حين يعود أدراجه إلى غرفته ــ يواجه الزمن الذى لا يقهر ولا يتأتى الفكاك منه . وعندئذ يتناهى إلى سمع صاحبنا دقات الساعة القابعة فى جيبه .

ومما لا شك فيه أن هذه الرحلات السبع تشى بأثر « برجسون » ،

حيث تشترك مع عبور النهر فى تمثيل انسيال الزمن ، أو السيرورة . كما يظهر أثر « برجسون » أيضاً فى هذا التوحيد بين الزمن الماضى والزمن الحاضر ؛ إذ يصبحان شيئا واحدا فى ذهن «كوينتين» . ومع ذلك فإن انشغال « كوينتين » بأشعة الشمس يظهر بجلاء أثر « أينشتين » ، كما يظهر أثر « برجسون » سواء بسواء ؛ فأشعة الشمس تنطوى على أهمية خاصة فى النظرية النسبية ؛ لأن « أينشتين » قرر أن سرعة الضوء فى الفراغ تمدنا بالمقياس المطلق الوحيد لنظم القصور الذاتى النسبية . إن سرعة الضوء — التى لا يمكن تعجيل السرعة بعدها ، تبعا لنظرية أينشتين — هى نفسها السرعة التى يتوقف عندها الزمن . وفى رواية « الصخب والعنف » ، كما فى رواية « أبسالوم » ، يتصور « كوينتين » أشعة الضوء كما لو كانت تجسيدا للزمن كله[21] ، لا فرق بين ما مضى من هذا الزمن وما هو حاضر ، كما هو الحال فى فكرة « برجسون » عن الحضور الدائم . ولقد تذكر صاحبنا كلمة والده حين قال له : « عبر أشعة الشمس المتطاولة ترى المسيح متجولا » . ويتخيل « كوينتين » التاريخ كله مركزا فى هذه الأشعة : المسيح والقديسة « فرانسيس » التى سميت « أخت الموت » ، مع أنها لم يكن لها أخوات قط . كما يتخيل « جورج واشنطن » ، الذى لم يكذب يوما . ويبدو أن «كوينتين» كان يخال أنه إذا استطاع أن يمضى فى سرعة هذه الأشعة فسوف يمكنه إيقاف الزمن ، ومن ثم يتأتى له أن يقهر هذا الزمن ، وإذا تأتى له ذلك فسوف يشاهد المسيح ، وإذا شاهده فسوف يؤمن ، وإذا آمن كتبت له النجاة .

وعلى الرغم من أن « فوكنر » لم يعلن عما يدين به لأينشتين ، فلا شك فى أنه كان — على الأقل — عارفًا بما تتضمنه النظرية النسبية من أفكار ميتافيزيقية . ذلك أن الجدل حول هذه النظرية كان على أشده بين عامة الناس فى السنوات التى سبقت ظهور رواية « فوكنر » . ولا مناص من أن علم الفيزياء كان أحد الأطر التى أشار إليها « كوينتين » فى رواية « فوكنر » هذه ؛ فقد أشار إلى المعادلة الرياضية التى تحكم ظاهرة غوص الأجسام فى الماء ، كما أشار إلى حركة الكواكب فى مساراتها ، وإلى الفضاء الكونى وما ينطوى عليه من سكون وفراغ ، وإلى الأشعة الضوئية . ولم يكن اجتماع هذه الإشارات المتعددة من قبيل الصدفة . وحين نضم هذه الحقيقة إلى حقيقة أن أعمال « فوكنر » تنبىء عن معرفة حميمة بالأفكار والاتجاهات الفكرية لعصره ، يصبح من المنطقى أن نخلص من ذلك إلى أن « فوكنر » — فى القسم الثانى من رواية « الصخب والعنف » — قد انتفع بفكرة مفارقة الساعات فى نظرية أينشتين النسبية ، بوصف هذه الفكرة تعبيرا مجازيا عما تملك جنان « كوينتين » من مجاهدة يسعى فيها إلى الانفلات من ربقة الزمان .

* * *

لقد كان لبعض النظريات العلمية عبر القرون المتعاقبة أثر فى تغيير أسس النظر تغييرا جذريا ، بحيث أوحت هذه النظريات برؤى جديدة للكون وللإنسان . وفى هذا السبيل فإن رؤية « كوبرنيكوس » للكون — مثلا — قد حلت محل رؤية بطليموس ؛ كما أن رؤى « داروين » و« فرويد » و« يونج » قد أوحت بما عدل من تخيلاتنا . أما « أينشتين » فقد استوحى الناس فيه رمزا يدل على الطابع الذاتى للتصورات الإنسانية . أما النظرية النسبية فقد كان ما تنطوى عليه من تأكيد علمى لمبدأ النسبية فى رؤية الكون مفضياً — عبر عقد نوع من المشابهة — إلى نسبية الواقع وخضوعه للإدراكات الذاتية له . وقد تباين استقبال الكتاب لهذا كله بتباين اتجاهاتهم الفلسفية والسيكولوجية ؛ فبعض الكتاب من أمثال « سارتر » و« دوريل » احتضنوا النظرية صراحة ، لما فيها من تعزيز للمثالية الفلسفية ، وانتفعوا بها بوصفها أساسا عقليا للبناء السردى فى الرواية ، وبوصفها مصدراً لبعض المضامين الروائية . وبعض الكتاب الآخرين — من أمثال « ويندام لويس » و « أرشيبالد ماكليش » — هاجموا النظرية لما فيها من إنكار للوجود الموضوعى للواقع . وهناك فريق آخر فضل أن يتجاهل النظرية أو يسخر منها ، مثل كل من « فروست » و« جويس » اللذين أسقطا النظرية من حسابهما ؛ إذ لم يجدا فيها شيئا يتصل بالميتافيزيقا . ويبقى أن أثر النظرية النسبية على بعض الكتاب من أمثال « فوكنر » ، قد أهمل بسبب أن هذه النظرية تتسق بطريقة غير مكشوفة للعيان مع أفكار فلسفية وسيكولوجية تناظرها . وبرغم تباين توظيف النظرية فإن أهميتها للكاتب تمثلت فيما أمدته به من نافذة جديدة ينظر من خلالها إلى العالم والإنسان ، كما أن النظرية قد أمدت الكاتب برؤية مجازية أخرى لطبيعة الوجود .

هوامـــش :

(1) Archibald Henderson, "Albert Einstein", Contemporary Immortals (Freeport, New York 1968 (1930)).

(2) Clement Durrell, Readable Relativity (Harper Torch Books, 1960), pp. 187-91.

(3) من أجل مزيد من الاستيعاب للنظرية النسبية انظر — بالإضافة إلى كتاب دوريل الذى أشرنا إليه فيما سبق :

— Albert Einstein, Relativity Theory: The Special and General Theory, (Crown Publishing Co., 1952 (1916).

— James R. Newman, "Einstein's Great Idea", in Richard Thruelson and John Kobler, eds, Adventures of the Mind (Alfred Knopt, 1960).

(٤) انظر مثلا :

Charles Bragdon, "New Concepts of Time and Space", (Dial, Lxviii, January 1920), pp. 187-91.

(٥) انظر : L, Pierce Williams, ed, Relativity Theory: Its Origins and Impact on Modern Thought (John Wiley & Sons, 1928), p. 129.

(٦) Wyndham Lewis, Time and Western Man (Harcourt Brace 1928) pp. viii, 417.

(٧) James Joyce, Ulysses (Random House, 1934 (1922), p. 721.

(٨) يناقش Hyatt Waggoner تهوين فروست من شأن العلم فى :
The Heel of Elohim Science and Values in Modern American Poetry (University of Oklahoma Press, 1950) pp.144 — 46.

(٩) Sharton Spencer. Space. Time and Structure in the Modern Novel (The Swallow Press, 1971) p.81.

(١٠) Jean Paul Sartre, "Francois Mauriac and Freedom", in Literary and Philosophical Essays, Trans. Annette Michelson (Criterion Books, 1955), p.23.

(١١) Lawrence Durrell, Balthazar, Vol.2 of The Alexandria Quartet (E.P.Dutton, 1961) pp. 141.

(١٢) Jerry H.Bryant, The Open Decision: The Contemporary American Novel and its Intellectual Background. (The Free Press, 1970), p.157.

(١٣) Kenneth Clark, Civilization(Harper and Row), 1969, p. 345.

(١٤) Henri Bergson, Duration and Simultaneity, trans. Leon Jacobson (Bobbs-Merrill, 1965 (1922).

أما رد أينشتين على برجسون فهو مسجل فى كتاب :
Bergson and the Evolution of Physics, ed. and trans. by P.A.Y. Gunter (University of Tennesse Press, 1969), pp.128-33.

(١٥) Joseph Blotner, Faulkner (Random House, 1974), II, pp. 1476, 1535.

(١٦) بالإضافة إلى النقاد الذين ذكرناهم ممن ناقشوا النظرية النسبية من حيث علاقتها بالأدب ، انظر :

— Anaïs Nin, The Novel of the Future New York: n.p., 1968, pp.29-193.

— Hoffman, The Twenties(American Writing in the Postwar Decade, 2nd ed, (The Free Press, 1965) p.324.

— Lawrence Durrell, A Key to Modern British Poetry, (University of Oklahoma Press, 1952), p.23.

— Rod.W. Horton and Herbert Edwards, eds., Backgrounds of American Literary Thought, 2nd ed., (Appleton-Century-Croft, 1967), pp. 439-49.

— Charles Glicksberg, Modern Literary Perspectives (Southern Methodist University Press, 1970)

(١٧) وقد ناقش « بريدجمان » هذا الميل إلى تحويل التصورات العقلية إلى تصورات حسية-انظر له :

Bridgeman "Quo Vadis", in Gerald Horton, ed., Science and The Modern Mind (Beacon Press, 1958) p.86.

وانظر أيضا فى هذا المصدر نفسه مقال :
Philipp Frank, "Contemporary Science and the Contemporary World View", on pages 58 and 61.

وقدم أينشتين « برهانا » يعضد المذهب المثالى . وقد زعم « ويلدون كار » "Wildon Carr" على سبيل المثال أن النظرية النسبية كانت بمثابة « الناقوس الذى أعلن موت المذهب المادى » . انظر له :
"Metaphysics and Materialism", Nature (October 20, 1921) pp.247F.

(١٨) William Faulkner, The Sound and the Fury, (Random House, 1964 (192), pp.105.

(١٩) اعتاد أينشتين أن يستخدم القطـــــار مثالا فى عرضه للنظرية النسبية لغير المتخصصين ، وذلك فى كتابة الذى أشرنا إليه . وهو يستخدم هـذا المثال ليوضح اختلاف قياس الأزمنة والأطوال باختلاف نظم القصور الذاتى .

(المترجم) والمثل الذى يوضح به أنيشتين نظريته هو :

إذا فرضنا أنى أقف بنافذة عربة قطار يسير بسرعة انتقال منتظمة ، وأنى أسقطت حجرا على طريق السكة الحديدية ، فإنى ـــ إذا تغاضيت عن أثر مقاومة الهواء ـــ سوف أرى الحجر يسقط فى خط مستقيم ، فى حين يراه رجل واقف على جانب الطريق يسقط إلى الأرض فى منحنى . ويذهب أينشتين إلى أنه لا يوجد ما قد نسميه المسار « الحقيقى » للحجر ؛ فالحجر يسقط فى خط مستقيم بالنسبة للرجل الذى فى القطار ، ويسقط فى خط منحنى بالنسبة للآخر الذى على الطريق ، ولا شىء غير ذلك . فالسؤال عن المسار الحقيقى لا محل له . انظر : النسبية ؛ النظرية الخاصة والعامة ـ ترجمة الدكتور رمسيس شحاته ـــ دار نهضة مصر ص ١٣ - ١٤ .

(المترجم) يقصد بمفارقة الساعات "paradox of clocks" ذلك التناقض الظاهرى بين تعيين زمن حدث من الأحداث بالنسبة لمن يلاحظون هـذا الحدث فى نطاق أنظمة متباينة من أنظمة القصور الذاتى Inertial system . فلو تخيلنا مثلا حدوث انفجار على سطح القمر ، وأن هذا الحدث يراقبه ثلاثة أشخاص ؛ واحد على سطح القمر ؛ والثانى على سطح الأرض ؛ والثالث على سطح المريخ ؛ فإن هذا الحدث (وهو الانفجار) سوف يحدث فى أزمنة متباينة للمراقبين الثلاثة نظرا لتباين أمكنة كل منهم ؛ فالزمن الذى يقطعه ضوء هذا الانفجار حتى يصل إلى الأرض ويشاهده المراقب الذى يقف على سطح الأرض يختلف عن الزمن الذى يقطعه الضوء حتى يصل إلى المراقب الذى على سطح المريخ ؛ وعلى هذا فإن الحدث الواحد يحدث فى زمنين مختلفين بسبب اختلاف نظامى القصور الذاتى . فزمن حدوث الانفجار يرتبط بالمكان الذى تراقبه منه . ومن هنا كان التعبير الشائع : الزمان هو البعد الرابع للمكان .

وقد شرح الدكتور مصطفى محمود هذه الأفكار شرحاً مبسطاً فى :
أينشتين والنسبية ـــ دار النهضة العربية ، ص ٧٥ - ٨٢ .

(٢٠) Perrin Lowrey, "Concepts of Time in The Sound and the Fury", in Michael Cowan,ed., Twentieth Century interpretations of The Sound and The Fury, (Prentice-Hall, 1968) pp.53-62.

(٢١) تستخدم استعارة الزمن التى تتجسد فى الأشعه الضوئية أيضا فى
Absalom, Absalom

(Random House, The Modern Library, 1936 p. 261.

صياغة معيار: القصص الأمريكى الخيالى *

ريتشارد أومان

ترجمة: ابراهيم زكى خورشيد

تتردد كثيراً فى فهارس المطبوعات مصطلحات عامة من قبيل « الرواية الإنكليزية » و « الرواية الأمريكية الحديثة » و « الأدب الأمريكى » للدلالة على عناوين المقررات الدراسية فى الكليات ، ونحن نعلم منها أكثر قليلا مما نحن أحرياء بأن نتوقع . ثم نجد لها أيضا وزنا فى بحوث النقد هى والمصطلحات المرتبطة بها التى لا يتنظر أن تكون عناوين مقررات دراسية مثل «الكتابة الجيدة » و « الأدب العظيم » و « القصص الجاد » بل « الأدب ذاته » . وقد زاد الوعى فى السنين الأخيرة بأن مثل هذه الأفكار تثير مشكلات ، حتى لو استعملناها فى تفهم كاف حين نتحدث أو نكتب لغيرنا ممن يشاركوننا فى النشأة الثقافية .

وقد ظل النقاد أخيراً ، مثل رايموند ويليامز ، يذكروننا بأن المصطلحات العامة تتغيربتغيرالزمن (مثلها تماما مثل مصطلح « الأدب » بمعناه الواسع الذى جرت الحال بأن يدل على جميع الكتب المطبوعة ثم انتهى إلى أن يدل فحسب على بعض القصائد والمسرحيات والروايات الخ) ، وأن هذه المصطلحات تشمل فى أى وقت معلوم علاقات اجتماعية متشابكة وتاريخا يجرى فى مجراه بلا توقف . وهذا الجريان يحيط إحاطة بعيدة الغور بجميع المصطلحات التى لها قيمة ؛ ذلك أن قيم كل شخص لا تستوى مع قيم الشخص الآخر ؛ ثم إن التباحث فى هذه الأفكار يتضمن فيا يتضمن صراعا على السيطرة ، سواء بين البالغين والشباب ، وبين الأساتذة والطلاب ، وبين طبقة وأخرى ، وبين الرجال والنساء . وقد جرت الحال بأننا لا نلاحظ ما فى ذلك من السلطان أو الصراع إلا حين تسعى جماعة من الناس كانت من قبل ضعيفة أو مخلدة للصمت ، إلى أن يكون لها فى السلطان نصيب ؛ مثال ذلك ما حدث فى الستينيات من هذا القرن حين أصر الأمريكيون السود وأنصارهم على أن يدخل أدب السود فى مقررات المدارس والكليات . أو حين تحدوا جهرة صدق ما ذهب إليه ويليام ستيرون فى كتابه « اعترافات نات تيرنر » من إدخال هذا الأدب فى قانون نهائى يصدر بذلك[1] . على أن التوطد التدريجى لأفكار من قبيل القصص الخيالى فيا بعد الحرب هو فى جميع الأحوال صراع فى سبيل السيادة الثقافية ؛ ولو أنه فى مجتمعنا يعمل كثيرا فى صمت أو يتوارى بين الكواليس أو فى خضم السوق التى يبدو عليها الحياد فى الظاهر .

وليست الأفكار وحدها هى التى تتغير فى حدتها ومداها ، بل هى تتغير أيضا فى مجرى تكوينها ؛ فالإنكليز الذين كانت لديهم القدرة على ذلك أدخلوا « الأمانى العظيمة » فى عداد الروائع لأسباب مختلفة اختلافا كبيرا عن الأسباب التى اعتمد عليها ذواقة الجيل السابق فى عدّ « حكايات كانتربرى » من الشوامخ . ثم إن النهج الذى يصطنع فى ذلك يختلف من نمط إلى نمط حتى فى زمن معلوم ومكان معلوم . مثال ذلك أن الربح وسوق الكتاب ليست لهما إلا بعض الأهمية فى تحديد ما يمكن أن يعد الشعر الأمريكى الحديث ، هذا بالمقارنة بشأنهما فى تحديد القصص الأمريكى الخيالى الحديث . ومن ثم فإن السعى إلى نظرية مفيدة فى التقعيد يقتضى أن ينظر المرء إلى عديد من هذه المسالك وكيف يؤثر كل مسلك فى الآخر .

---

* The Shaping of a Canon: U. S. Fiction. 1960-1975. Richard Ohmann, Critical Inquiry, Canons, September 1983, Vol. 10, Number 1.

وسأحاول فى هذا المقام أن أستخرج مسلكا منها وألم به ، ألا وهو النهج الذى تخيرت بمقتضاه وقومت الروايات التى أبدعها أمريكيون من حوالى سنة ١٩٦٠ إلى سنة ١٩٧٥ ، ومن ثم احتفظت نسبة معتدلة منها بذلك الاهتمام والإجلال اللذين انتهيا بها إلى الدخول فى عداد الشوامخ[٢]. ولسوف أبرهن على أن ظهور هذه الروايات كان أمراً مشبعاً بالقيم الطبقية ومصالحها ؛ وهو أمر لا ينفصل عن السعى الأعم فى سبيل تبوء مركز أو سلطان فى مجتمعنا ينتزع من المؤسسات التى تتوسط فى هذا الصراع ، ومن شرعية النظام الاجتماعى والتحديات التى يصادفها . ومن ثم فإنى سأحاول أن أنصرف بخاصة إلى تصوير هذه القيم والمصالح فى القصص الخيالى .

القراءة وسوق الكتاب

يقرأ الناس الكتب فى صمت بل فى خلوة أحيانا كثيرة ، ولكن القراءة ليست بالرغم من ذلك فعلا اجتماعيا .

وقد انتهى بحث من البحوث إلى أن قراءة الكتب فى حياة البالغين تفرزها المواقف المتبادلة بين الأشخاص التى تقلل من عزلة المرء عن الآخرين . والدأب على القراءة عبر السنين يوجب أن تدخل قراءة الكتب فى محيط المجتمع ، فقراءة كتاب تصبح ذات معنى حين يشاركك غيرك فيه بعد الانتهاء منه . والسيادة الاجتماعية تتوطد بالانشغال الملح بالكتب . والعزلة الاجتماعية ـ على العكس من ذلك ـ خليقة بأن تؤدى إلى الانصراف عن الكتب[٣] . وقد اكتشفت سيمون بسرمان فى دراستها لأروج الكتب حوالى سنة ١٩٧٠ ، أن الإكثار من قراءة الكتب يرتبط ارتباطا كبيرا بالتفاعل الاجتماعى ، ويرتبط بخاصة بالرغبة فى التقدم فى المجتمع . فقد كان الجيل الصاعد الثانى والثالث من الأمريكيين من مدمنى قراءة الكتب الرائجة[٤] .

وإذا علمت أن نهج القراءة تربحه وتدعمه العلاقات الاجتماعية وتشابك الصلات بين الأصدقاء والعائلات ، فإنك سوف تتوقع أن ذلك يسهم فى تحديد نوع الكتب الخليقة بأن تنتشر بين الناس انتشارا واسعا . وقد اتضح لبسرمان فى دراستها الشاملة أن ٥٨٪ ممن قرأوا كتاباً بعينه من أروج الكتب قد فعلوا ذلك بتوصية من صديق أو قريب . فمن هم أولئك القراء الذين يعتمد عليهم الكتاب كل الاعتماد فى نجاحه ؟ لقد تبينت بسرمان أنهم كانوا أولئك الذين نالوا تعليماً فوق التعليم المتوسط (وكان معظمهم قد تخرجوا فى الكليات) ، وإنهم أولئك الذين على شىء من يسر الحال ، وكان كثير منهم من المحترفين فى أوسط عمرهم ، ومن الصاعدين الذين يعيشون فى نيويورك أو وجهت عقولهم ، ـ وبخاصة عن طريق مجلة نيويورك تايمز ـ إلى الحياة الثقافية فى نيويورك .

وكان أولئك القراء من المستجيبين للروايات ، يتبينون فيها القيم التى يؤمنون بها أو يلتمسون فيها ما يبغون من هداية فى أخلاقهم إذا اهتزت فى نفوسهم عقائدهم .

وقد لاحظ شاول بلّو : « أن ما يحتاج إليه الأمريكيون هو ان يتعلموا من كتابهم كيف يعيشون » . ووجد هذا الرأى ما يعززه فى دراسة هـ . أنيس : « قراءة الكتب عند البالغين فى الولايات المتحدة »[٥] . فقد قرر أنّيس أن ثلاثة من اهتمامات الناس الكبرى فى قراءتهم هى : « البحث عن معنى شخصى ، والبحث عن دليل لقواعد الأخلاق ، والحاجة إلى تعزيز او تمجيد عقائد اعتنقت بالفعل ، أو التماس العون فى بعض المحن الشخصية حين تنزل بالمرء النوازل ، والرغبة فى ملاحقة « ما يتحدث به الأصدقاء أو الجيران عن الكتب »[٦] .

وقد كان للقيم والمعتقدات التى تؤمن بها جماعة صغيرة من الناس شأن غير متكافىء فى تحديد الروايات المختلفة بأن يقبل عليها القراء إقبالا واسعا فى الولايات المتحدة (ولسوف أنصرف إلى تناول هذه القيم بالتفصيل فى نهاية هذا المقال) .

والتنويه بهذا الشأن يقتضى أن أتناول حقيقتين أخريين حول سوق الكتاب . الأولى هى أنه إذا لم تصبح الرواية من أروج الكتب فى غضون ثلاثة أسابيع أو أربعة من نشرها فإن الاحتمال بعيد فى أن تحظى بالرواج بين القراء من بعد . وقد حدث فى الستينيات من هذا القرن أن عددا قليلا جداً من الكتب التى تباطأ الإقبال عليها عند صدورها قد انتهى أمرها بأن أصبحت من أروج الكتب (فى طبعات شعبية وليست فى طبعات أنيقة) . وأنا أعرف ثلاثا منها : « جريمة لاخلاص منها » ، و « فلتَسمُه المنام» ، و « لم أعدك قط بحديقة من الورود » ! ويمكن أن نضيف إليها الروايات الأولى لفونيجت التى لم تطبع طبعة أنيقة ؛ هذا إذا لم ندخل فى حسابنا إحياءها فى السبعينيات فيما يتصل بفيلم « حلق فوق عش الوقواق » . وإذا نظرنا إلى الأمر من الزاوية الأخرى نجد أن الكتاب الجديد ما أن ينشر فى قائمة مجلة النيويورك تايمز للكتب الأكثر من غيرها مبيعاً حتى يشتريه كثير من الناس الآخرين (ويدخره أصحاب المكتبات فى أرجاء البلاد) لأنه من أكثر الكتب مبيعا . وهذا العمل يقوم على التكديس ، ومن ثم فإن المشترين الأول للكتب المطبوعة طبعا أنيقا يكون لهم أثر خطير فى تخير الكتب الخليقة بأن يشتريها سائر القراء فى أرجاء البلاد .

والحقيقة الثانية هى أن كثرة المبيعات من الكتب كانت أهم كثيرا مما توحى به أرقام مبيعات الكتب الأنيقة الطبع فى المكتبات . فقصة حب ـ مثلا ـ التى تتصدر مبيعات الكتب الأكثر رواجا (فى جميع طبعاتها) فى السنوات العشرة الأخيرة باعت ٤٥٠,٠٠٠ نسخة من الطبعات الأنيقة فى المكتبات ، وباعت أكثر من ٧٠٠,٠٠٠ نسخة فى النوادى ، ٢,٥٠٠,٠٠٠ عن طريق مجلة الريدرزدايجست و٦,٥٠٠,٠٠٠ نسخة بواسطة صحيفة ليدزهوم ، وأكثر من ٩,٠٠٠,٠٠٠ نسخة من الطبعات الشعبية ، هذا ولم ندخل فى حسابنا التوزيع فى المكتبات أو ملايين الأشخاص الذين رأوا الفيلم . فقد اختيرت كتب بمعرفة النوادى وناشرى الكتب الشعبية ، ومنتجى الأفلام ومن إليهم مع التوسع فى ذلك لأنها كانت من أروج الكتب أو لأن المستثمرين للحقوق الفرعية حسبوا أن هذه الكتب خليقة بأن تصبح من خيرها مبيعاً . وهذا ما ساقه فيكتور نافسكى فى أسلوب أميل إلى السخرية فقال :

انصرف الناشرون عن شراء الكتب الأنيقة الطبع منذ عشر سنين أو خمس عشرة سنة . أما الآن فقد اتجهت الفكرة إلى نشر الكتب الأنيقة الطبع لأن من الممكن أن تستعرض فى التلفزيون أو تزكى له ويحقق هذا مبيع حقوقها ، وحقوق تمثيلها فى الأفلام ، وحقوق نوادى الكتاب ، وحقوق الكتب الفكاهية ، وحقوق المسلسلات ، والحقوق الدولية للدول التابعة ، وحقوق عرائس بارلى . . . الخ[٧] .

وظاهرة الكتب الأنيقة الأكثر رواجاً ليس لها فى ذاتها إلا أهمية اقتصادية وثقافية متواضعة ، ولكن لها أهمية كبيرة فى الحث على إعادة إنتاج القصة واستغلالها بصور أخرى .

ومن ثم فإن لجماعة صغيرة من القراء المتجانسين بعض التجانس أثر كبير فى هذه المرحلة التمهيدية . على أن هؤلاء الناس لا يصدرون بطبيعة الحال أحكامهم فى حرية على الآلاف من الروايات التى تتم كل عام . ذلك أن اختيارهم ينصب على عدد أقل من الروايات التى نشرت فعلا . وهذه الحقيقة تشير إلى شأن مهم فى تكوين المعايير التى يهتدى بها وسطاء الأدب والناشرون ـــ فى دور النشر الكبرى ـــ الذين ينتمون إلى الطبقة الاجتماعية نفسها التى ينتمى إليها مشترو الكتب الأنيقة الطبع الذين تزداد مكاسبهم باختيار الروايات التى يشتم منها أنها سوف تكون أروج الكتب ودفعها إلى الظهور ؛ فقد فطنوا إلى أن الربح فى النشر يتوقف أكثر فأكثر على تحقيق أعظم الرواج لعدد قليل من الكتب . وهنا نجد أننا دخلنا فى حلقة تكاد تكون مقفلة فى التسويق والاستهلاك والاستغلال فى الوقت نفسه للذوق وتكوينه مما يؤثر على كل إنسان درس تسويق الثقافة فى ظل الرأس مال المحتكر .

على أن من الواضح أن القراء المؤثرين فى غيرهم لم يختاروا من بين جميع ما نشر من روايات ، ولكنهم اختاروا من بين روايات قليلة وقعت فى دائرة اهتمامهم على نحو ملح أو جذاب . فكيف حدث هذا ؟ ثمة لمحة إلى نوع الحل الذى تقتضيه الإجابة عن هذا السؤال تدعونى إلى النظر فى الأثر العجيب لمجلة النيويورك تايمز فى هذا الشأن ، ذلك أن استعراض الكتب فى هذه المجلة قد اجتذب حوالى مليون ونصف مليون من القراء ؛ وهو عدد يزيد عدة أضعاف على قراء أى دورية أدبية أخرى ، وكان من بينهم معظم أصحاب المكتبات يقررون ما يدخرون من كتب ، وأمناء مكتبات يختارون ما يشترون ، هذا علاوة على سكان الساحل الشرقى الميسورين ذوى التعليم العالى الذين لهم الصدارة فى التمكين للكتب الأنيقة الطبع الرائجة كل الرواج . والمغنم الوحيد الأشد أهمية الذى يمكن أن تحظى به رواية هو استعراضها فى مكان بارز من نيويورك تايمز الصادرة يوم الأحد ، أن يكون المغنم موات خير من أن يكون غير موات ، والمغنم غير الموات خير من انعدام المغنم بإطلاق .

والإعلانات تعزز استعراضات الكتب ، أو لعل الكلمة تشبع فينصرف ثلثا المساحة فى استعراض الكتب بمجلة التايمز إلى الإعلانات . ويقول ريتشارد كوستلانتز إن معظم الناشرين ينفقون أكثر من نصف ميزانيتهم فى الإعلان لأخذ حيز فى هذه المجلة[8] . وهم يعمدون فى كثير من الأحوال إلى وضع الإعلانات بحيث تعزز الاستعراض الجيد لكتبهم فى التايمز ، أو يسوقونها على نحو سيء ، معززاً بشواهد مؤيدة لكتبهم ، منتقاة من روايات أخرى . واستعراضات الكتب والإعلانات عنها كانت تدعمها أيضا نشر الكتب فى قوائم التايمز بأروج الكتب كما سبق أن أسلفنا . ومن الواضح أن ثقة الناشرين فى التايمز لم تكن فى غير محلها . وقد سألت بسرمان أوائل من قرأوا « قصة حب » أين سمعوا بالكتاب الذى احتوى القصة فوجدت أن معظم هؤلاء قرأها بتوصية شخص آخر . وهنالك وجهت بسرمان الخطاب إلى ذلك الشخص ، وبذلك ارتدت إلى أول السلسلة من التوصيات الشفوية . ووجدت أن المصدر الأصلى للتوصية فى أكثر من نصف الحالات هو التايمز[9] (هذا بالرغم من الأثر العجيب فى ذلك الوقت لظهور سيجال فى برنامج « حدث اليوم » يوم نشر الكتاب) .وقد قالت بربارة وولترز إن الكتاب جعلها تبكى طول الليل . ولم تلبث دار نشر هاربر أن انهالت عليها الطلبات لشراء الكتاب بالرغم من أن القصة نشرت قبل طبعها فى صحيفة ليرزهوم .

وقد دفع أثر استعراض الكتب فى التايمز إدارات الإعلان إلى توجيه معظم جهودهم عند العودة للإعلان ، إلى إقناع محررى استعراض الكتب بأن رواية بعينها ذات أهمية . ومن العسير أن نقدر سلطان هذا الإقناع ، ولكن أمرا واحدا يمكن أن نقدره وهو الارتباط بالإعلان فى باب استعراض الكتب ، واستعراض الكتاب فيه . وقد انتهت دراسة عملت فى سنة ١٩٦٨ إلى نتيجة ربما لا تكون مثيرة للأذهان ، وهى أن أكبر المعلنين حصلوا على مساحات كبيرة فى استعراض كتبهم لا تتكافأ مع إعلاناتهم . وكان من أكبر المعلنين على سبيل المثال :

	عدد صفحات الإعلان	عدد صفحات الاستعراض
دار راندوم	٧٤	٥٨
دار هاربر	٢٩	٢٢
دار ليتل براون	٢٩	٢١
ودور النشر الصغرى		
داتون	١٦	٤
ليبينكوت	١٦	٤
هارفارد	٩	عدد لا يذكر

وفى السنة نفسها ذكرت كتباً لدار راندوم (وتشمل دار كنوف ودار بانثيون) تبلغ حوالى ثلاثة أضعاف ما ذكرت لكتب دوبلداى أو هاربر فى باب « كتب جديدة نوصى بقراءتها » مع أن الذى أصدرته الداران الأخريان يبلغ عدد ما نشرته مجموعة دار راندوم[10] .

وصفوة القول إن طائفة قليلة من مشترى الكتب تصبح مرآة تتوسل بها الروايات إلى طريق النجاح الاقتصادى ؛ إذ تلتقط حفنة من الوسطاء والناشرين والروايات الخليقة بأن تتنافس فى جذب أنظار المشترين ، وتعمد شبكة محكمة من المعلنين ومعرضى الكتب المنتظمين حول استعراض الكتب فى نيويورك تايمز إلى اختيار قلة من هذه الروايات باعتبارها روايات موضع حديث الناس تهمهم ولا يملكون لقراءتها دفعا .

المرحلة التالية :

لقد مضيت بعد فى الحديث عن أمر يؤدى إلى أن يقرأ [illegible] من الناس كتباً قليلة كل سنة ؛ على أن معظم هذه [illegible] لا تعد من الأدب الجاد ، كما أنه لم يدم لها الرواج ، أو تبقى فى الذاكرة مدة طويلة . أما الكتب التى من قبيل قصة حب ، والأب فى العماد ، وجوناثان ليفنجستون سيجل ، وروايات سوزان ، وروبنز ، وودك ، ووالاس ، وأوريس فإنها خليقة بأن تروج مدة يمكن تقديرها . فقد ظلت تبيع فى طبعاتها الأنيقة أشهراً قليلة ؛ إذ ظلت تمضى فى البيع متباطئة سنة أو نحو سنة . وأعيد نشرها فى هذه الأثناء فى طبعات

شعبية وحظيت هذه الطبعات بالرواج سنتين أو ثلاثا (وقد كانت في كثير من الأحيان موضوعاً لفيلم من الأفلام) ، ثم اختفت من بعد أو ظلت مطبوعة في طبعات شعبية يقبل على شرائها عدد قليل من القراء أمثال الأنصار المتحمسين لوالاس ، الذين يريدون أن يرتدوا إلى الوراء ليقرأوا كتبه الأولى . وثمة نموذج مشابه لذلك نجده في روايات الأسرار والقصص العلمي وغير ذلك من الكتب المتخصصة . ولكن عدداً قليلاً من الروايات بقيت وظلت في طبعاتها الشعبية تجتذب المشترين والقراء مدة أطول ، ومازال حالها كذلك . فما السبب ؟ الإجابة الخاصة « أن خير الروايات تبقى » تتضمن التماساً لسؤال . فالجودة قيمة تتخيرها الجماعة وهي دائبة على التغير . فمن الذي أضفاها على عدد قليل فحسب من الروايات ، وكيف ؟ إني لآمل في هذا المقام أن أشير إلى الطريقة التي اتخذ بها مثل هذا الحكم .

أولا ، أحب أن أضيف كلمة أخرى عن استعراض الكتب في النيويورك تايمز ، ذلك أنني برهنت على أنها أدت إلى قيام حلقة واسعة من قراء القصص الخيالي ، ثم هي أيضا قد بدأت فيما أعتقد بالتمييز بين الروايات العابرة الرواج التي يأخذها الناس مأخذ الجد مدة أطول . فهناك فرق واضح الأثر بين ما كتبه مثلاً مارتن لفين من مدح متلطف قصير في استعراضه لقصة حب وذلك الضرب من الكتابة في الصفحة الأولى من المجلة بقلم الفريد كازين أو ايرفنج هاو، الذي طلب من القراء أن يدخلوا رواية جديدة في الأدب ، والذي درج على إعلان رضائه ورفع شأن كتب لبلّو ، ومالا مود ، وايرايك ، ورووث ، ودكتورو ومن إليهم[11] . وكذلك فإن زعماء الثقافة يقرأون استعراض الكتب في التايمز أيضا . ولا يقتصر الأمر على الأساتذة بل يتجاوز الأمر ذلك (في قول جولي هوفر وتشارلي كادوشين) ، فإن ٧٥٪ من صفوة مثقفينا يقرأونه أيضا[12] . وبنفوذ هذا الاستعراض إلى هذه الدوائر فإن استعراضاً هاماً لرواية يظهر في التايمز يمكن أن يساعد على أن تدخل هذه الرواية في قائمة الكتب الثقافية المهمة . ويضمن أن تأخذها الصحف الأخرى مأخذ الجد .

وقل من هذه الصحف الأخرى من تكون لها وزن مهم في تكوين الأحكام الثقافية . وفي استعراض لأئمة المفكرين نجد أن ثماني مجلات فحسب هي التي حظيت بنصف أصوات المساهمين فيها تقريبا استجابة للمسائل الخاصة بالتأثير والأهمية[13] ؛ وهذه المجلات هي مجلة نيويورك لاستعراض الكتب ، ومجلة نيوريدابليك ، والنيويورك تايمزبوك رڤيو ، والنيويورس ، والكونتاري ، والشرواي ريڤيو ، والبارتيزان ريڤيو ، والهاربرز .

والواقع أن هذه الروايات كانت شبكة اتصال بين المفكرين (حيث كانت تستعرض كتب الكاتب والآخر) وطريقاً يتوسل به الكاتب إلى بلوغ الزعامة الثقافية الواسعة . والصفوة التي تكتب في هذه المجلات كانت هي التي تقرر أي كتب جديرة بأن يثور حولها جدل جاد ، وأي كتب لها قيمة ثابتة ، وأية أفكار تظل حية تنتشر وتناقش[14] . وقد انتهى كادوشين وزملاؤه من دراستهم لصفوة مفكرينا ومجلاتنا ذات النفوذ إلى أن « المجلات التي تحتل الصدارة في الفكر هي النظير الأمريكي لجامعتي أكسفورد وكمبردج ، وأصبحت من أكبر الحراس للمواهب الجديدة والأفكار الجديدة »[15] .

ولا مناص من أن تحظى الرواية على الأقل بالرضى المتوزع بين هؤلاء المحكمين حتى تبقى في عالم الحوار الثقافي مادامت قد تجاوزت الشهرة السيئة التي لحقت بها بوصفها من أروج الكتب . والأطوار التي مرت بها رواية « قصة حب » مثال جيد للفخر عن تحقيق ذلك . فقد حظيت ببعض استعراضات في صفها أول الأمر (ورواجاً ضخماً في التلفزيون وغيره من وسائل الإعلام) ، ثم بدأ المفكرون يردونها إلى حجمها الحقيقي ، ثم بدأت مجلات صفوة المفكرين تغربلها أو تتجاهلها ، وهدد ستيرون وسائر المستشارين لهيئة الجائزة القومية لكتب القصص الخيالي بالاستقالة إذا لم تستبعد هذه الرواية من قائمة الروايات المرشحة للجائزة .

ولا ينتظر أن يقرؤها في الغد إلا من يمضي في جولة بين محفوظات الثقافة الجماهيرية .

وفي حديثي عن مجلة نيويورك تايمزبوك رڤيو اقترحت أن يكون ثمة توافق بين استعراض الكتب وربحها . ويتبين من المثل الذي آنسناه في استعراض الكتب بمجلة نيويورك أن توافقاً من هذا القبيل قد قام في الآفاق العليا للثقافة الأدبية . وهذه المجلة ذات الأثر البعيد حقا بين المفكرين (وقد تردد ذكرها ضعف ما تردد ذكر أقرب منافساتها تقريبا وهي مجلة ذي نيوريبيلك)[16] ، أسسها جاسون ايشتاين نائب رئيس دار راندوم للنشر وشاركت في تحريرها زوجته بربارة اشتاين . ولعل ما حدث في سنة ١٩٦٨ أمر يتجاوز محاسن التوفيق إذ بلغ ما نشرته دار راندوم قرابة ربع الكتب التي تناولتها مجلة نيويورك بالاستعراض المستفيض (وتشمل هذه الدار في هذا المقام دار كنوف ودار بانثيون) ، وهذا يزيد مما حظي به مجموع ما نشرته مجتمعة من كتب دور ثايكنج وجروف وهولت وهاربر ، وهاوتون ميفلن ، وأكسفورد ، ودابلداي ، وماكميلان ، وهارفارد ، أو قل إن ربع المستعرضين للكتب كان لهم في السنة نفسها كتب نشرتها لهم دار راندوم ، وأن ثلث هؤلاء كانوا يستعرضون كتباً أخرى لدار راندوم ، ومعظم استعراضاتهم كانت في صف هذه الكتب ، أو قل أيضاً إن أكثر من نصف المستعرضين المنتظرين للكتب على مدى نيف وخمس سنوات كانوا من المؤلفين لدار راندوم[17] . وهذا لا ينكر السلطان الفعلي لمجلة نيويورك في استعراض الكتب وإنما يشير ذلك إلى أن هذا السلطان يتوزع في بعض الأحيان بما يتفق والمصالح المالية لدار راندوم . وما من حاجة تدعو المرء إلى تعزيز نظريات التآمر حيث يراه في كل مكان تقريبا يتجه ببصره إليه في محيط نشر الكتب واستعراضها ؛ فأواصر من الزمالة والمصلحة المشتركة تربط بين هذه الدور ، وهذه المصالح المتشابكة مجتمعة تقيم صرحاً ثقافياً لا ينفصل عن السوق يؤثر فيها ويتأثر بها .

فإذا قدر لرواية أن تُقَرّ في ساحة المجلات ذات السمعة والمكانة فإنها خليقة بأن تثير التفات النقاد الأكاديميين في المجلات الأكاديمية الأكثر تخصصاً مثل مجلة كونتمراري ليترتيشر . وعن هذا السبيل تشق طريقها إلى المقررات الدراسية للكليات حيث يكسبها المتن نفسه (سواء كان عنوان حلقة من الدروس أو وصفاً أكاديميا أو منهجاً من المناهج) اعترافا بأنها من الآثار الأدبية . وهذه الخطوة الأخيرة لا مناص منها . ذلك أن قاعة الدرس في الكلية ونظيرتها المجلة الأكاديمية أصبحتا في مجتمعنا المحكمين أرباب الفصل في الجدارة الأدبية ، بل دوامها . فمن العسير أن نفكر في رواية مضى على

ظهورها أكثر من خمسة وعشرين عاماً ، هذا إذا استثنينا القصص الخيالية المتخصصة ، ورواية « ذهب مع الريح » ؛ فهى لم تزل تروج بين القراء خارج المدارس والكليات .

وإنى لأذهب إلى أن الروايات تمضى إلى طريق الاعتراف العام بها بشرط أن تحظى بأمرين : اتساع نطاق مبيعاتها (يقتضى ذلك فى الغالب وليس دائماً ، أن يظل هذا الرواج الشديد الذى يجعلها من خير الكتب مبيعا مدة من الزمن) ، وعناية النقد بها على أساس من النقد السليم . وهذه النظرية تصطدم من جهة بالنظرية التى يقول بها لسلى . أ. فيلدر ويتحمس لها أشد التحمس ؛ وهى أن المفكرين تغلب عليهم ، فى المدى الطويل ، أصوات ذلك الطراز من القراء الذين يظلون على حبهم لرواية « ذهب مع الريح »[١٨] . كما تصطدم من ناحية أخرى بالآمال والتوقعات التى راودت نقاداً من أمثال كوستلانتز وجيروم كلنكوفتز الذين يدعون إلى قصص خيالى طليعى يسمونه ما بعد الجديد ، وما بعد الرواية المعاصرة ، وما يناهض الرواية ، وما إلى ذلك من نعوت[١٩] .

ومن الواضح أننى فى حاجة إلى مقياس مستقل عن الحالة التى كانت عليها الرواية قبل استقرار معايير الحكم وإلا انتهت حججى إلى حلقة مقفلة . ويرجع بعض السبب فى ذلك إلى أن الوقت ما يزال مبكرا للحكم فى هذه القضية ، كما يرجع بعضه إلى أننى لم أفرغ بعد من المسألة التى قصدت إليها[٢٠] . على أنى أرجو أن يسمح لى بأن أقدم نبذتين من المعلومات الملحة فى هذا الصدد ؛ أولاهما أن محررى مجلة ولسون كوارترلى استفتوا أربعة وأربعين من أساتذة الأدب فطلبوا منهم أن يحصوا بالترتيب « أهم » الروايات التى نشرت فى الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية[٢١] . وقد طبع هؤلاء المحررون ثبتاً بالإحدى والعشرين رواية التى فاقت غيرها فى هذا الإحصاء ، فاتضح أن إحدى عشرة رواية منها نشرت فى سنة ١٩٦٠ أو ما بعدها ، وترتيبها كالآتى : جريمة بلا خلاص ، شأن الحالمين ، هيتزوج ، حلم أمريكى ، وكيل سوتويد ، الحيلة الخفية ، شكوى بورتنوى ، جيوش الليل ، فرايت رن ، حلّق فوق عش الوقواق . وجميع هذه الروايات تتطابق فى يسر والمقاييس التى قال بها المفكرون (وأقول مرة أخرى إنه لا يعنينا أن « نورمان بودهورتز » يكره روايات « ابدايك » مادام قد أخذها مأخذ الجد فى محاجته لرصفائه حولها) . أما من حيث اتساع نطاق قراءة الرواية فإن جميع الروايات التى ذكرنا قد باع كل منها ما يزيد على نصف مليون نسخة باستثناء الحياة الخصبة وربما رواية وكيل سوتويد . ولنا أن نتأكد من أن كثيراً من هذه المبيعات كان السبب فيها إدخال هذه الروايات فى المقررات الدراسية للكليات[٢٢] .

وأما ثانية هاتين النبذتين من المعلومات المتشابكة فهى أوسع مدى . ذلك أن مجلة كونتمبوراري ليترارى كريتسزم تسوق ملخصات بالتعليقات عن الأدب العالمى الحديث معظمها بأقلام أساتذة ومفكرين أمريكيين[٢٣] . وتشمل هذه الملخصات كتب النقد والمجلات الأكاديمية المحترفة ، والمجلات التى تربى الذوق ، والمجلات التى تصدر أربع مرات فى السنة ، والمجلات الصغيرة . وهى تزعم أنها تقتبس منتخبات من نقد « ثمرات الكتاب المبدعين المشهورين » أجل ، الكتاب الذين يثيرون اهتماما كبيرا لدى جمهور القراء أحياء كانوا أو أدركتهم المنية بعد أول يناير سنة ١٩٦٠ .

ومن ثم فإن هذه المنتخبات نموذج لاهتمامات أولئك الذين يضعون المعايير الأدبية ، كما أنها تشير إلى المرحلة الوسطى فى بلوغ مرتبة الرواية العمدة .

ففى العشرين من صدورها ، وفى الاثنين والعشرين مجلدا منها حتى سنة ١٩٨٢ نشرت أربع مرات أو يزيد (أكثرها تسع ، وكان متوسط ما نشر يشمل منتخبات من أربعة مصادر فى النقد أو خمسة) منتخبات لثمانية وأربعين روائياً أمريكياً فى المدة التى نحن بصددها ، وهم[٢٤] :

اوتشنكلوس	إلكن	بيرسى
بولدوين	جادِس	بلاث
بارث	جاردز	پورتر
جارثلم	جاس	بينشون
بلّو	هوكس	ريتشى
برجر	هلّر	ريد
برلدبورى	هجنز	روث
بروتيجان	يونج	سالينجر
برّوز	كساى	سلبى
كابوت	ر. ماكدونالد	سورّنتينو
تشيڤر	ميلار	ستيرون
كونّدون	مالامود	ثيروكس
ده فريز	ماكارثى	ادرايك
ديكاى	ماكمرترى	فيدال
ديديون	اوتس	فونّيجت
دكتورو	برسى	ووكر

ومعظم هؤلاء يحققون المعيارين اللذين قلت بهما . وجميعهم إلا عدد قليل (برادبورى وكوندون ، وماكدونالد ، وربما اوتشيكلوس وهجّنز) لقوا التقدير الكافى من النقاد ذوى الشأن . على أن معظم الروائيين الذين حبّذهم أنصار ما بعد الأدب المعاصر مثل كلنكوفتز (سلون ، وكوفر ، وورلتزر ، وكاتز ، ونىدرمان ، وسوكنيك وغيرهم) قد أغفلوا على حين تشمل هذه القائمة عدداً قليلاً فحسب من الذين رضيت عنهم الصفوة وإن كان عدد قرائهم قليلا (الكن ، وهوكس ، وسونتينو وربما يدخل فى زمرتهم اثنان أو ثلاثة آخرون) . والحق أن ثلاثين روائيا على الأقل من هؤلاء الروائيين نشروا كتاباً أو أكثر بين سنتى ١٩٦٠ و ١٩٧٥ نال بين القراء خير رواج فى طبعته الأنيقة أو طبعته الشعبية[٢٥] . ونجد من ناحية أخرى أن القائمة أسقطت من حسابها الغالبية العظمى من الكتاب الذين أنتجوا بانتظام كتباً راجت أكبر الرواج وهم پوزو ، وسوزان ، ودوك ، ووست ، وروبنز ، وولاس،ومتشينر ، وكرانتز ، وفورسيث ، وكريتشتون ، ومن إليهم . وإنى لأختم كلامى بأن مختارات مجلة كونتمبوراري ليتيرارى كريتيزم ، والمامة مجلة ويلسون كوارترلى لم تؤيدا نظريتى إلا تأييداً متواضعاً . وبلوغ مرتبة الرواية العمدة فى أثناء هذه المدة وقع فى مرحلة التفاعل بين القراء الكثيرين وحراس الثقافة من المفكرين .

الطبقة ومعيار الروائع

وإنى إذ أعود إلى النظرية الأساسية أجد أننى ألممت بالطريق الذى لا مناص من أن تسير الرواية فيه حتى تشق مكاناً فى ثقافتنا فتدخل فيما قبل الروائع ؛ أى فى مرتبة الأدب على الأقل إلى حين .

فالذين اختاروها نرتبهم فيما يأتى : وسيط الأدب ، أو الناشر ، أو إدارة الإعلان ، أو محرر مجلة (وخاصة محرر النيويورك تايمز) أو مشترو الكتب فى القصبة نيويورك الذين لا مناص من رعايتهم لتحقيق النجاح الاقتصادى للكتاب ، والنقاد الذين يكتبون للمجلات التى تعد حارسة للحياة العقلية ، والنقاد الأكاديميون ، ومدرسو الكليات . ومن الواضح أن هذا الترتيب ليس ثابتاً ، ويمكن أن يحذف بعض هؤلاء كلية إذا جاءت المناسبة (كما بينت بخصوص رواية جريمة بلا خلاص) ، ورواية (حلّق فوق عش الوقواق) . على أنه يجوز للمرء أن يتوقع أن يصبح هذا النمط شيئاً فشيئاً أكثر ثباتاً خلال هذه المدة ؛ ذلك أن النشر أخذ يزداد انضواء فى نطاق رأس المال المحتكر (حيازة شركة الإذاعة الأمريكية لدار راندوم ، وشركة التليفون والتلغراف الدولية لدار هوارد سامى ، وشركة تايم لدار ليتل براون ، وشركة الإذاعة الكندية لدار هولت وريتهات وونستون ، وشركة كزيروكس لدارجى ، وهكذا حتى كادت هذه الشركات تستوعب صناعة النشر بأسرها) . ذلك أن رأس المال المحتكر غيّر هذه الصناعة التغيير نفسه الذى أحدثه فى صناعتى السيارات ومعاجين الأسنان لصرف اهتمامها أكثر بالتسويق القائم على التخطيط والاستناد إلى الأرباح[٢٦] .

وهذا التغيير أدخل النشر فى النطاق نفسه شأنه شأن كثير من الأعمال الثقافية الأخرى . والواقع أن استيعاب الثقافة بدأ بظهور الرأسمالية المحتكرة تقريبا وبظهور صناعة الإعلان (الجوهرية بالنسبة للتسويق القائم على التخطيط) فى الثمانينيات والتسعينيات من هذا القرن ، كما اقترن فى الوقت نفسه بالمجلات الواسعة الانتشار بين الجماهير من حيث الوسيلة الكبرى التى تميز الإعلان القومى[٢٧] . وقد سارت السينما والإذاعة والموسيقى والرياضة والصحف والتلفزيون على هذا النهج مع بعض التغييرات ، هى وكثير من صور الثقافة الأخرى الأقل منها شأناً ، وكانت الكتب من أواخر من سار على ذلك التغيير تعديلاً فى ثقافتنا وطرق إسهامنا فيها . وتطلب هذا الأمر إعادة التفكير ، ليس فى الأفكار البرجوازية فحسب ، بل فى المعارضات الماركسية أيضا ، مثل مسألة القاعدة وما فوقها من بناء ، وفى الإنتاج ومايتولد منه[٢٨] . فالثقافة لا يمكن بغير إجهاد أن نتضمنها بوصفها انعكاساً للنشاط الاقتصادى الأساسى ، فى حين أن الثقافة نفسها هى صناعة جوهر ومصدر عظيم لتنمية رأس المال . وكذلك ، فنحن لا نستطيع أن ننوه بأن الثقافة توليد لإنتاج فى حين أنها لا تنفصل عن صنع السلع وبيعها . ذلك أننا الآن حيال عمل ثقافى جديد بعض الجدة ، متغير سريع التغير ، يتطلب أساليب جديدة مرنة فى التفكير فى الثقافة .

ومع ذلك فقد يكون بيانى هذا قد جعل الأمر سلبياً من ناحية إذا كان لم يحدث تغييراً فى أى شىء . وفى ظل رأس المال المحتكر نجد الأمر زاد عما كان عليه حين كتب ماركس وإنجلز « الأيديولوجية الألمانية » ؛ فالطبقة التى كانت فى يدها وسائل الإنتاج المادى قد سيطرت فى الوقت نفسه على الإنتاج العقلى » ولكن هل ظل الأمر يستتبع أنه بحكم ذلك يمكن أن نقول إجمالاً إن أفكار هؤلاء الذين يفتقرون إلى وسائل الإنتاج العقلى يخضعون إلى الطبقة الحاكمة ؟ »[٢٩] .وهذه النظرية يمكن أن تفسر حقيقة نعاصرها فى حالة واحدة تستلزم منا تفهماً أوسع وأرحب للسيطرة والخضوع . صحيح أن طبقتنا الحاكمة تملك هذه الوسائل وتهيمن عليها من حيث النظر ، ومع ذلك فإنها لا تمارس السيطرة المباشرة على مضمونها ، ولا تمارس الآن هذه الوسائل تحقيقاً لذريعة وأيديولوجية على منوال ما فعل ماركس وإنجلز منذ ١٤٠ سنة مضت . والإعلانات المتغيرة القائمة على فكرة الاستثناء من ذلك وليست القاعدة .

وإذا عدنا إلى المثل الذى بين أيدينا نجد أن أكبر أصحاب الأسهم فى شركة التلغراف والتليفون الدولية وشركة كزيروكس وشركة الإذاعة الأمريكية ومجالس مديرها لم يكن لها أولهم إلا شأن ضئيل فى تقرير أى من الروايات التى صدرت فى سنة ١٩٦٠ وأوائل سنة ١٩٧٠ سوف تحظى بالقبول فتدخل فى عداد الأدب ، كما أنها هى وهم لم يضعوا — على التحقيق — قواعد لدور النشر تقبل بمقتضاها الروايات ، واقتصروا فى النشر على الكتب التى تؤيد نظريتهم إلى العالم (إذا كانوا قد فعلوا ذلك فكيف سمحوا بمثل ما فعله قسم البانتيون من دار راندوم بأن يدخل فعلا فى عداد منشوراته كتباً لليسار الجديد ؟) .

فهم مارسوا الهيمنة على النشر على النهج النظرى المألوف ؛ فقد سعوا إلى تحقيق عائد مجز لاستثماراتهم ولم يعنوا إلا قليلاً بمسألة : هل جاءتهم الرواية من بلّو أو كرانتز أوتلك المادة التى تأتيهم من الروايات أو توافيهم بها أوراق الآلات الحاسبة . ولم يدخل فى عداد الطبقة العليا من البرجوازية إلا عدد قليل من أنصار الماضى الذين يدلون بأحكام نقدية على القصص الخيالية . فهل كانت الطبقة — من ثم — لا شأن لها فى وضع القواعد الأولى فى الحكم على روائع القصص الخيالية ؟ المسألة الأخرى هى هل صنعت لطبقة العمال ثقافة خاصة بها فى هذا المضمار ؟

وحججى تشير إلى نتيجة تختلف عن هاتين النتيجتين ، أجل نتيجة ما تزال تعتمد على الطبقة ، ولكنها لا تعتمد على الطبقتين الكبيرتين المأثورتين بالضبط . ذلك أن المرء يستطيع بالفطرة أن يرى أن وسطاء الأدب ، والناشرين ، وأرباب الإعلان ، والمستعرضين للكتب ، والمشترين للروايات المطبوعة طبعاً أنيقاً ، والمفكرين الذين يربون الأذواق ، والنقاد ، والأساتذة ، ومعظم الطلبة الذين يدرسون المقررات الأدبية ، بل فى الحق كتاب الروايات أنفسهم ، كل هؤلاء تجمعهم أواصر القربى الاجتماعية . فهم يلتحقون بالكليات نفسها ، ويتصاهرون ، ويعيشون فى جيرة واحدة ، ويتحدثون عن أفلام سينمائية واحدة ، ويعملون ليقيموا أودهم (ولكنهم يعملون بعقولهم أكثر من عملهم بأيديهم ويحققون دخلاً لا بأس به وإنى لأومن بأنهم ينتمون إلى طبقة واحدة ، طبقة ظهرت ونمت مع الرأسمالية المحتكرة ، وإنى لأدعو هذه الطبقة متبعاً رأى بربارة وجون اهرتراينج طبقة المحترفين الإداريين)[٣٠] . وإنى لأميزها بأواصر القربى التى ذكرت وشيكاً وبصلتها التى تقوم على التنازع بينها وبين الطبقة الحاكمة (المفكرون هم الذين يدبرون أمر هذه الطبقة وكثير من مؤسساتها ، وهم يحققون مصالحهم بفضل وضعهم هذا ، ولكنهم يكافحون أيضا فى سبيل تحقيق استقلالهم الذاتى ، وفى سبيل تكوين نظرة لهم عن

المستقبل مختلفة بعض الاختلاف)[٣١]. وبارتباطها المتشابك أيضاً بالطبقة العاملة (فهى تسيطر وتشرف عليها ، وتعلمها وتخطط لها ، ولكنها حتى فى نقلها هذا تخدم أيضا رأس المال وتزيد فيه) وبموقفها الثانوى من رأس المال (لا يملك أفرادها الثروة للترقب والتقاط مستندات قبض أرباح الأسهم ، ولكن الطريق مفتوح لهم مباشرة للإقتراض ، ومعظمهم يستطيعون أن يختاروا على الأقل فى مرحلة متقدمة من حياتهم العملية بين أن يعملوا لأنفسهم أو يبيعوا قدرتهم على العمل للآخرين)[٣٢] .

وأفراد هذه الطبقة ــ طبقة المحترفين الإداريين ــ يشاركون الطبقة الوسطى فى ناحية ويشاركون الطبقة العاملة فى ناحية أخرى ، وعندهم تجارب اجتماعية كثيرة مشتركة ، وهم ينتهجون أنماطا متشابهة من الحياة . وإنى لأرى أن لديهم أيضا فهماً مشتركاً للعالم ومكانهم منه مع ماتجده عندهم فى ذلك من أمور مشتبكة وكثيرة من ضروب الاختلاف .

وسأنظر فى مفكرة هذا المقال فى القيم والمعتقدات والمصالح التى تألف منها منظور الطبقة ، فأضع فى الميزان الروايات التى أتاح لها الانتشار الثقافى أولئك الأفراد من الطبقة الذين أنتجوا القصص الخيالى وسوّقوه وقرأوه وفسّروه ودرّسوه . والذى ابتغيه من ذلك هو بيان أن حاجات طبقة المحترفين الإدارية وقيمها تشيع فى القالب العام لهذه الروايات،كما تشيع فيه أيضاً مراتب فهمهم ووسائل عرضهم .

وسأركز فى الأمثلة التى أضربها على الروايات من قبيل « فرانى وذووى » ،و« حلّق فوق عش الوقواق » ، و« قدر الناقوس » ، و« هرتزوج » و« شكوى بورتنوى » ،و« سلسلة رابت » لأبدايك . على أن ما أقوله عن هذه الروايات يصدق على كثير من الروايات الأخرى التى صدرت فى حقبة ما بعد الحرب ، والتى أمامها الفرصة بعد لتصبح من الروائع[٣٣] . وإذا مددنا بصرنا لحظة وجدنا أن هذه الروايات قد حكت قصة أناس يحاولون أن يعيشوا عيشة محترمة فى الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ؛ أناس صورتهم هذه الروايات تصويراً جعلهم أقرب إلى حياتنا منهم إلى تلك الأنماط الشاذة من البشر الذين يقتضى الأمر أن ندرسهم ونتفهمهم عن بعد تفهماً يقوم على المباشرة الطبية كما هى الحال فى الروايات الواقعية القديمة المأثورة ، فهم أناس أشقتهم الحياة يتحركون نحو السعادة ــ بقدر على الأقل ــ فى نهاية قصصهم .

وثمة مدخل لهذا القصص الخيالى (وليس بغريب على الأدب الأمريكى وإن كان ذا شأن بخاصة فى هذه المدة) ذلك أن الوعى الشخصى وليس الميدان الاجتماعى أو التاريخى هو موضع الحوادث البارزة . ومروراً بذلك لاحظ أن هذا المدخل على مستوى الأسلوب يجيز التنوع والسعى إلى التماس صوت متفرد شخصى[٣٤] . بيد أنه على مستوى تكوين الأفكار والقصص فإن مدخل الاستقلال الشخصى يأتى بأثر معكوس ، ذلك أنه يسبغ على كل القصص الخيالى مشكلة مألوفة،ويسوق مادته سوق الخطابات التى تتبدى من بعد متوسط متشابهة غاية التشابه . وإنى لذاهب إلى أن كثيراً من القصص الخيالى التى لم تبلغ مبلغ الروائع والتى تنتمى إلى هذه الحقبة ، تعبر فى قول وليامز عن بناء شعورى خاص[٣٥] ، وأن هذا البناء الشعورى شىء مألوف عند الطبقة التى نحن بصددها ، وأن الروائيين قد ارتادوا حدوده قبل أن تفصح عنه كتب الشروح الاجتماعية مثل كتاب فليب سلاتر « السعى إلى الوحدة » (سنة ١٩٧٠) ،وكتاب تشارلى راينج « ازدهار أمريكا » (١٩٧٠) . أو أفلام من قبيل « خريج الجامعة » . وبالتأكيد ،قبل أن يثبت هذا البناء الشعورى حركة اجتماعية واسعة أو يدخل فى عداد عبارات الحديث المبتذلة مثل « مجتمع مريض » و « المؤسسة » و« النظام » (سماها من قبل كتاب تقدميون أكثر من هؤلاء خارج دائرة الكتاب أصحاب أروج الكتب مبيعاً « الخبطات » مثل ميلر فى « إعلانات عن نفسى » وبارث فى « نهاية طريق » وغيرهما) .

وهذا البناء الشعورى تجمع وقوى فى حقبة ما بعد الحرب ، وما وافت باكورة الستينيات من هذا القرن حتى اشتد ساعده . وحدث بعد فى سنة ١٩٦٥ أن تفجر فى محيط ثقافى وسياسى أوسع حين اندلعت فتن السود ، وحركة الطلبة والحركة المناهضة للحرب ، ثم حركة النساء أخيراً ،وتجلى فى افتتاحيات الصحف والتلفزيون أن الناس لا يجمعون على أن عصرنا هو عصر « المشاكل السعيدة » فحسب[٣٦] .

وإذا عدنا بالبصر إلى الوراء فإن من اليسير أن نتفهم بعض القوى التى ولدت هذا الوعى . وإنى إذ أريد أن أبين هذه الصلة فإن ذلك يقتضى أن أنظر نظرة عامة تقوم على التأمل فى التجربة التاريخية لهذه الطبقة التى جعلت للقصص الخيالى قيمة ، وأوحت بالكيفية التى جعلت هذه التجربة تصوغ اهتمامات الطبقة وحاجاتها ، قبل أن أنصرف بالتفصيل إلى القصص الخيالى الذى كتبه أفراد هذه الطبقة ونشروه وقرأوه وحفظوه .

لقد عاش كل فرد من أفراد طبقة المحترفين الإدارية مثل أى فرد فى المجتمع فى وقت كانت الولايات المتحدة فيه تنعم بغنائم الحرب العالمية الثانية . أجل ، لقد سيطرت الولايات المتحدة الأمريكية سيطرة تامة على العالم الحر عقدين من السنين ؛ عسكرياً وسياسياً واقتصادياً . وكانت قوتها كافية لتحقيق سيطرتها على حلفائها والحيلولة دون أن تلحق العيوب بالميدان الرأسمالى ــ وإن كان فقدان « الصين » و « كوبا » قد سببا قلقاً يقوم على الحذر والتوقع ــ وأخذت منتجاتها ورأس مالها يفيضان فى حرية فى معظم أرجاء العالم ؛ فقد كان نقدها نفسه عملة الرأسمالية بعد اتفاقيتى برتيون وودزو (مبركون أوكس) ؛ واستفاضت قيم الولايات المتحدة بلا عائق من خلال الإعلانات ، وبرامج التلفزيون ،ومجلة ريدرز دايجست ،أكثر من استفاضتها من خلال الدعاية ، والثقة ، التى كان المرء خليقاً أن يلتمسها فى قصة هذه الإمبراطورية التى قوّت الشعور بالعدل الذى انبثق من إلحاقها الهزيمة فى الحرب بطائفة من الأعداء ، ووقوفها موقف المتحفز لطائفة أخرى فى السلم . وقد غذّت الحرب والحرب الباردة التعصب للوطن والنظر إلى العالم نظرة تقوم على الاستقطاب . لقد كان هؤلاء الأعداء شياطين الشمولية . أما نحن فمجتمع مفتوح من مواطنين أحرار ينشرون أسلوبا فى الحياة أسمى من أى أسلوب قديماً أو حديثاً .

ثم إن هذا الأسلوب قد حقق رخاء مادياً لم يكن له نظير فى التاريخ ، وراح هذا الرخاء يزداد سنة بعد أخرى . وهذه القوة الشرائية التى كانت مختزنة وقت الحرب (لم يحدث قبل الحرب قط أو منذ الحرب أن أصبح فى يد الطبقة العاملة العريضة مال بهذه الكثرة

مودع فى المصارف) يسرت التحول من الإنتاج الحربى إلى الإنتاج الاستهلاكى ، مما زود أصحاب رأس المال بسوق وطنية مضمونة ، ومن ثم استجابوا لذلك بالاستثمار السريع ، وبفيض من المنتجات القديمة الحديثة ؛ والوفرة ــ مثل الانتصار فى الحرب ــ جعلت الناس يثقون بأنهم هم ومجتمعهم على صواب فيما يفعلون .

وعلى الرأس من هذه الأمور أن الصراع الاجتماعى خفُت صوته صحيح أن عدم المساواة ظلت واضحة صريحة كما كانت من قبل ، ولكنها لم تزد ، وشاركت الطبقة العاملة فى النمو المطرد للمنتجات فى مجموعها(٣٧) ، ولم يأنسوا أىَّ ضيق فى أن يقتسموا مع الطبقات العليا . ومع ذلك فإن جيل ما بعد الحرب قد تحقق له مغنم مطلق سنة بعد سنة بالمقارنة بالثلاثينيات ، وأحس الكثير من هذا الجيل بأن هذا المغنم يوهن من الحدود بين الطبقات . كما أن الإحساس بالرخاء الاقتصادى الذى تحقق من مثل هذه التجربة التاريخية زكى الولاء للطبقة الاجتماعية مثلما زكته الروابط المحكمة بين الاتحادات والإدارة ؛ تلك الروابط التى ارتفعت إلى مرتبة الهدنة فى الصراع الطبقى فى نطاق الآمال المعقودة على رفاهية الدولة . ثم إن الحرب الباردة ساعدت على أن تجعل فى حيِّز الإمكان ــ بالنسبة إلى أولئك الذين يمارسون هذه الإجراءات الجديدة بخاصة ، ويعيشون فى الريف ــ أن يروا فى مجتمعنا رابطة تعاونية تقوم على التناسق .

والتطورات التى طرأت على ميدان الأعمال قد عززت بزاد آخر تلك الصورة من التناسق . فقد حدث نمو سريع فى الإعلان ودقائقه ؛ ليس الإعلان الذى يؤدى إلى بيع المنتجات فحسب ، بل الذى يدأب أيضاً على تشكيل الناس فى جماهير بغية بيع هذه المنتجات ، والتشجيع على إنتاج أسلوب كامل فى الحياة أركانه البيت القائم فى الريف ، والأسرة ، والسيارة . أما وقت الفراغ والحياة الاجتماعية فقد أصبحا أكثر خصوصية ، خاليين من الشعور الطبقى ، بل من الشعور بأن الناس بعضهم لبعض .

وبدا أن السياسة تكاد لا تتصل بمثل هذه الحياة . زد على ذلك أن حدود الجدل السياسى المحترم قد انغلقت خلال الخمسينيات من هذا القرن . فمن ناحية نجد أن الاشتراكية قد حذفها من القائمة زعماء الاتحادات ، على نحو يماثل فى حدته ما فعل ترومان وماكارثى وأصحاب القوائم السوداء ومكتب التحرى الفيدرالى . ومن الناحية الأخرى نجد أن أصحاب الأعمال تخلوا شيئاً فشيئاً عن المبادىء الرأسمالية الضيقة الأفق العتيقة التى تنادى بعدم التدخل فى التجارة ، ونادوا ببرنامج أكثر اعتدالاً يقوم على التعاون مع العمل والحكومة . تراوح منظور الأفكار القابلة للمناقشة بين الحرية الاتحادية والحرية التى تبغى رفاهية الدولة . وليس بعجيب أن نرى الناس يظنون أنهم يشاهدون نهاية الأيديولوجية(٣٨) .

فلنتدبر تجربة الطبقة التى أبدعت معيار الروائع فى القصص الخيالى فى ظل هذه البيئة . ولم يقتصر الأمر على أن أفرادها ورخاءها أخذوا فى النمو سريعاً بجانب مؤسساتها ، بل إن كل صوت بدا أنه يخاطب المفكرين والمحترفين وصفوة التقنيين والمدرسين قائلاً : « لقد ولى التاريخ ولكن التقدم مستمر ولن يكون بعد فقر ؛ فكل فرد من الأمة ينتمى إلى الطبقة المتوسطة . والدولة سلطة صديقة قادرة على التخفيف من انحرافات النظام الاقتصادى ؛ تحل مشاكله واحدة فى إثر أخرى بالتشريع الذى هو فى ذاته ثمرة أفكارنا وقيمنا . لقد أسبغتم عقلانية محايدة إنسانية على الإشراف على الحياة العامة (تمثلت أبدع تمثيل فى ذلك المحفل الشامل لمفكرى هارفارد حتى مفكرى واشنطن سنة فى ١٩٦١) . فالسياسة شيمة المتخصصين وليس المثاليين . ومن ثم فأنتم أصحاب الفضل ، صانعو السلام ، أرباب الصنعة فى مجتمع نابه ، قد جوزيتم بما تستحقون من ترقيات واحترام ودخول كافية ، فامضوا قدماً بهذه الرسالة الاجتماعية المرموقة التى لا تتعارض بحال وما يحققه الفرد من فعال . فانعموا بما بلغتم من مكانة وما أصابكم من نعيم ، وحققوا ذواتكم فى سبيل الحياة الخاصة » .

على أن الأركان الاقتصادية لهذا الوعى لم تكن بطبيعة الحال خالية من التغير بريئة من الصراع . كما أن الاعتماد المادى للناس بعضهم على بعض كان على الدوام حقيقة تزداد انتشاراً(٣٩)، سواء أحس بها الناس أو لم يحسوا . ثم إن المجتمع لا يمكن أن يضلل ، ومن ثم فالحرية على هذه الأسس وهم . لهذه الأسباب كلها فإن سعى الإنسان إلى السعادة ظل مشكلة من المشكلات . على أن الأسطورة والأيديولوجية والتجربة أثبتت لطبقة المحترفين الإداريين أنه ليس ثمة عوائق خليقة بأن تحول دون الرضا الشخصى . ولذلك فإن من اليسير تغذية الشبهة بأن أى نقص محسوس هو نتيجة خطأ الإنسان نفسه . فإذا كان الإنسان شقياً فإنه يكون بلا ريب عاجزاً شخصياً عن التكيف ، بل لعله يكون مريضاً بالعصاب . . وإنى لأذهب إلى أن من يكتبون أو يقرأون أو ينشرون القصص الخيالية أو يحفظونها تتطلّب المتناقضات الاجتماعية عندهم فى يسر صوراً من العلة الشخصية .

قصة العلة

وهذه القصص الخيالية للعلة يدخل كتابها تجربة المحنة الشخصية فى بعض مواضع قصتهم من الشباب إلى سن النضج . وهذا أمر يسير على الفهم . وفى وصفى لصورة القوة الاجتماعية قلت إن النضج ــ يساوى الاستقلال ــ يقترن فى الحق بضرب من العصمة من تدخل التوتر الاجتماعى ، وهى عصمة من المجتمع ذاته . على أن المرء قد ينحى جانباً الصراع الاجتماعى وعمل التاريخ . ومع ذلك فإنه لا يستطيع حقاً أن يتوقف عن أن يكون اجتماعياً . ذلك أن الأدوار الاجتماعية هى فى الأقل لا تنفصل عن الذات . وإذا شئنا أن نعبر عن هذا التناقض بأسلوب آخر فإننا نقول إن المثال يتطلب ذاتا مكملة سليمة متفردة . على أن المرء فى الحياة الواقعية يجب أن يكون شيئا أو شخصا ما . وتعريفات « شخص ما » قائمة من قبل فى حشد كامل أمدنا به ذلك النظام الاجتماعى والاقتصادى نفسه ، الذى يروم المرء أن يرقى إليه . والمجتمع يرتد إلى ذاكرة الشخص فى صورة قوة معادية تهدد بأن تنقص أو تقضى على ذات المرء الحقيقية . ثم إن المجتمع قادر على أن يدمغ شخصا بأنه مريض إذا عجز المرء عن أن يعبر بنفسه إلى مجموعة مناسبة من أدوار البالغين . ومن ثم نجد أن تصوير المرض والعصاب فى الروايات الأثيرة لدى الناس عن هذه الحقبة تنطوى على غموض يبرز حينا ويكمن حينا : إلى الأبد وخارجاً عن جادة العقل . على أنه يجوز أن يكون أيضا قد خرج عن جادة العقل . قد يضطرب الميزان فيجنح حينا إلى ضرب من الغموض ، وحينا إلى ضرب آخر ، ولكن الاستقطاب يظل قائما فى جميع الأحوال .

ومن المناسب أن نأخذ رواية « قدر الناقوس » مثلا (نشرت لأول

مرة فى طبعة مغمورة بلندن فى سنة ١٩٦٣ ، ولكنها طبعت طبعة أمريكية فأصبحت من أروج الكتب بعد أن طبعت فى أمريكا فى سنة ١٩٧١) . ومن المنتظر أن يشير ما حققته استرجرينوود من نجاح ،حسد الجميع لها . على أنها عقّبت قائلة « جميع ما حققته من نجاح قليل وسعدت به كل السعادة فى الكلية ، انتهى دويه إلى لا شىء عدا الرخام الأملس وواجهات العرض البللورية على طول الشارع فى ماديسون(٤٠) . فهى لم تستطع أن ترى ذاتها التى تريد أن تكونها فى هذه الواجهات . ذلك أنه قد ألحت عليها تخيلات لصور غريبة تبدت فى المرايا وصور شمسية مربعة ، وطربيات وملابس تخفى الذات ، وأشباح وممسوخات وصور زائفة لشخوص . وكان من الواضح أن استر صدفت عن أن تجعل من الشخصية التى تحس بأنها تكونها ،مساوية للشخصية التى بدت للناس فى هذه الصور المختلفة الظاهر .

فقد ظنت « أن شيئاً على غير ما يرام قد ألم بى فيما أعلم ذلك الصيف » . وأطلقت باريتشيا أن ما يرسباكس علل مرض استر بأنه « نرجسية سلبية » وهو تشخيص مفيد ، إلا أنه يسبغ الغموض على الكيفية التى تصبح بها الأدوار الاجتماعية ، والعلاقات بين القوى ،معبرة عن المرض الذى يلم بالشخص »(٤١) .

كانت استر على عتبة النضوج وكانت مرحلة الانتقال مفروضة عليها ، ولكن مرحلة انتقال الأم ؟ ما من شىء أيسر من نوال جميع الجوائز فى المدرسة .

كان الصيف الذى قضته فى نيويورك امتحانا خاضته فى دور محتمل من أدوار البلوغ ؛ وهو دور الفتاة فى حياتها العملية . وقد أحست بالغربة إحساس من يفقد الأمل ؛ فأتت سلسلة من الأفعال أصابتها بالذل والاضطراب ، وانتهت بأن قذفت بثوبها النيويوركى فى سواد الليل من سقف فندقها كما يقذف المرء ببقايا ما يحب (ص ١٢٤) . كانت تستمسك استمساك المؤمل بهوية ممكنة لفتاة راشدة هيأها لها ماضيها ، ومجتمعها .

ولم يكن سبيلها هذا هو السبيل الوحيد بطبيعة الحال ؛ ذلك أن الدور الرئيسى الآخر لذاتها البالغة هو أن تصبح زوجة وأم . كان فى استطاعتها أن تجعل من الأمومة نفسها هويتها ؛ ذلك أن الأمومة مشروعة فى مجتمعها وطبقتها ؛ ولكنها أحست بأن هذين الاحتمالين لا يناسبانها ، بل هى تحس حيالها بالضيق . فالزواج سيجعل منها « امرأة فاقدة الحس ، كالعبد فى دولة خاصة شمولية » (ص ٩٤) . وتحاول « إستر » دائبة فى مجريات القصة أن تجد ،أو تشهد الأفعال الكبرى مرتبطة بهذا الدور ، وإن كانت ترى أن هذه الأفعال فى خير الحالات كريهة ، وفى أسوئها مريرة . فالمغازلة شعيرة باردة بالنسبة لكونستانتين ، وخداع مهين بالنسبة لبودى ، وعدوان وحشى بالنسبة لماركو . فالجنس مجرد من الشعور ــ سواء فى صورة بودى المرضية أو فى صورة ايروين اللدمث ــ شيمة الرجال ونظمهم وأصول صنعتهم . والأمومة عند دودوكونواى ، وما اتصفت به من تمسك الزوجة الريفية بممتلكاتها من الأطفال ، انتهت بإستر إلى أن تقول متأملة : « الأطفال يصبوننى بالغثيان » (ص ١٣٠ ، ١٣١) .

وفى الرواية أدوار أخرى ؛ بعضها تصور فى وضوح تام صورة شجرة الجميز ينتظرها مستقبل عجيب فى كل باب ، وتشعر « إستر » بالعجز التام حيال ذلك ؛ فإذا هى اختارت مستقبلاً واحداً لها أنكرت سائرها . والهويات المتاحة لها مدمرة محدودة ، ويرجع بعض السبب فى ذلك إلى التقسيمات الإضافية التى تتعلق بالجنس فتزيد فى تقسيم العمل ، وإلى أن إستر قد حباها الله بمثال طبقى يجعلها متحررة من كل قيد مستقلة بأمر نفسها استقلالا ذاتيا . وراحت تلتمس العزاء فتذكرت الأيام التى كانت فيها « سعيدة سعادة لا يكدر صفوها مكدر » (ص ٨٢) حتى بلغت التاسعة . وانطلقت مغتبطة تظن أنها ارتدت بنفسها إلى ماض يتجسد فى النقاء والسعادة . أيام « الطفل المشرق الجميل يرقد فى بطن أمه » (ص ١٠٨) . أما فى حياتها الحاضرة فإنها تستطيع أن تستشرف النقاء والبراءة من مرحلة البلوغ ، متوسلة بشىء واحد فحسب هو الجنون أو محاولة الانتحار . وقد تهديها من تحلل نفسها إلى الارتداد إلى عودة مترددة تدخل بها فى رحاب العالم الاجتماعى ؛غير أن العالم واجهها بمأزق أصابها بالجنون أول الأمر ،وانتهت الرواية بالارتداد إلى المحنة التى كانت فى خير حالاتها امتحاناً وابتلاء .

ويحكى سالنجر القصة نفسها فى شىء من التبديل ؛ قصة فرانى وزووى ؛ فالعصاب الذى أصاب فرانى جلاس كانت له أصول اجتماعية لازمة : هى حب التظاهر ،وتميز الرجل عند لين كوتيل الذى يمثل وجهاً من وجوه المستقبل فى نظرها . وامتلاك الفن والمعرفة ، اللذان يؤهلانه للتقدم فى ميدان المنافسة عند الأساتذة والشعراء وأهل المسرح ، الأمر الذى يمثل وجهاً آخر من وجوه المستقبل . وتسعى فرانى ، مثل إستر ، إلى نقاء لا تستطيع أن تتخيله فى حياة الراشدين التى توفرها الطبقة والجنس . فحذت حذو « إستر » ،وحاولت أن تلغى ذاتها الاجتماعية . ولم تتوسل إلى ذلك بحرفية العبارات ،بل توسلت بمنهج روحى للصلاة اليسوعية ، وبمنهج الطواف بالمزارات ، وإنكار جميع ما يميز بين الطبقات الاجتماعية ؛على مثال ما كان أخوها بودى خليق بأن يجعلنا نغضى عن « الفروق الوهمية بين الصبيان والبنات »(٤٢) . وتعود فرانى كما فعلت إستر إلى العقل السليم . ونحن نتوقع أن تعود إلى العالم الاجتماعى الذى لا يتغير ،حيث تستطيع أن تمضى نحو دورها الرشيد ممثلة له ، وقد برئت بفضل زووى ،وبفضل صورة السيدة البدينة التى يتمثل فيها المسيح كما تتمثل فينا جميعا : رمزاً كاملاً لإنكارنا أن نحسب المجتمع أمراً واقعاً .

وهذه الروايات نسخة من قصة ما بعد الحرب . قصة رسخت قبل ذلك فى واحد من الكتابين اللذين لهما أن يكونا من الروائع فى الخمسينيات ؛ وهو « طالب المستحيل »(٤٣) . ولكننا لا نجد الكثير من القصص الخيالى الذى نال الإعجاب من سنة ١٩٦٠ إلى سنة ١٩٧٥ قد تناول بالحرف شعائر المراهقين فى مرحلة الانتقال . وإنى إذ أريد أن أجعل دعواى مناسبة ، فإن ذلك يقتضى منى أن أثبت تغييراً ألمّ بالقصة : وهو أن الشخص الذى يستمسك بالطفولة باعتبارها الدرع الوحيدة الحامية من الصلات الاجتماعية الرأسمالية والأبوية هو ـ فى الغالب الأعم ـ رجل أو امرأة مستغرق فى دور من أدوار البلوغ ، وكل ما يفعله أنه يتنكر فى ثوب عضو منسجم فى المجتمع . ونستطيع أن نقول بعبارة أخرى إن شعيرة الانتقال من مرحلة إلى مرحلة قد تتميز بالمرض ومحاولة لبلوغ العافية . وهى فيما جرت به

الحال أزمة تمر بالمراهق . أجل ، أزمة من قبيل ما أشاعه من بعد جيل شيهى فى كتابه « مراحل الانتقال » . ولنتخذ مثالاً ألكساندر بورتنوى ، الذى كان فى سن الثالثة والثلاثين مندوب مدينة نيويورك للفرص المتاحة لترقى الإنسان ، ولكنه أحس بأنه مخادع ، لا يستطيع الحب . أجل ، لا يستطيع أن يفعل كما يفعل الراشدون ، أو يشعر بشعورهم حيال أبويه . وقد عبر عن ذلك بقوله : « اليهودى الذى ما يزال أبواه على قيد الحياة وهو صبى فى الخامسة عشرة ، وسيظل صبياً فى الخامسة عشرة حتى يدركهما الموت »[٤٤] . والاستمناء صورة مناسبة لنموه المتوقف ؛ ذلك أنه يقرن اللذة بالاستنكار الباطن لوالديه استنكاراً يقوم على المثل ، ويركز انتباهه إلى أشياء (الشهوات - تفاحة ، ملابس أخته الداخلية) أكثر من تركيزه فى الناس ، ويجرد الجنس من وظيفته الاجتماعية . فلم هذا الإنكار لمشاركة البالغين ؟ إن شئت إجابة لهذا السؤال ففكر فى الصور المثالية القليلة التى يحتفظ بها من أيام الطفولة لحياة البلوغ التى قد تنتظره : الحمام التركى مثلا، أو الأشخاص الذين يلعبون لعبة البيس بول . ومما له مغزى أن هذه المشاهد خالية من الكفار والنساء (ص ١٩) . وبريئة من الضغط الذى يحس به المرء حيال التنافس الشخصى لتحقيق الأطماع .

وإنى لأذهب إلى أنك واجد فى هذه الرواية واحدة من أعقد القصص الخيالى فى السياسة لهذه الحقبة ؛ وهى تجنح إلى بيان أن « النضج » يستتبع قبولاً للصلات الاجتماعية المنحرفة : سيطرة الرجال ، وسيطرة الطبقة التى تتمثل فى أغلب الأحوال فى الكفار (وهؤلاء هم الأمريكيون ودكاترة اللاهوت) (ص ١٤٥) ، والنزوع القائم على التعويض للتفوق فى المدرسة ، والرياضة ، واستقامة الأخلاق ، والتميز بين الناس . بل إن ألكساندر نفسه فى حديثه الجامح من مقعد المحلل ، يستطيع أن يرى فيما وراء خصائص والديه ، والثقافة الويكواهية تصورات اجتماعية واسعة تجعل من النمو خيانة لاكتمال الشخصية .

ونحن نستطيع أن نقرأ هذه الرواية متمثلة مراراً فى الروايات السابقة للروائع ، فنجد إنساناً (امرأة فى بعض الأحيان) يحسن الفعل بالمقاييس الظاهرية ، على أنه حدس على نحو من الأنحاء . إن التوتر بين أطماحه ومعيشته الاجتماعية اليومية أصبح فوق الاحتمال . فتوقف عن فعل ما ينتظره الناس منه ، ودخل فى مرحلة الضلال والتجربة المشينة . فقد راح بطل بلّو النموذجى موسى هرتزدج يفكر :

إذا كنت قد خرجت عن عقلى فليكن هذا شأنى « وأدرك طلابه أنهم بدارستهم للرومانتيكية سوف يرون ويسمعون أشياء غريبة »[٤٥] .

وهذه هى ظروف أبطال بلّو من أوجين هندرسون مرورا بتشارلى سترين . ويحكى أبدايك هذه القصة أيضا ثلاث مرات فى سلسلة روايات رايت وحدها ؛ ولو أن الشخصية فى رواياته ليس من المنتظر أن تكون بطلاً من أبطال العقل ؛ فهى تركض وتطير فى الفضاء، وتمضى فى رحلة بالطائرة إلى الكاريبى فى ثلاثة من رحلات أنجسترومى، التى تخوض المغامرات العجيبة التى تقطع « السلام العقيم » للزواج والأبوة والعمل »[٤٦] .

بل إن هذه الروايات السابقة للروائع ، التى تنأى عن التقاليد الواقعية تجنح إلى أن تصوغ فى منهج ، الصلات الاجتماعية السيئة بوصفها أمراضاً تصيب عامة الناس ؛ فمتاجر فى السيارات يفقد مركزه فى رواية فونجت « أفكار للأبطال » ، ثم ربة منزل فى رواية بينشون « الإعلان عن القطعة رقم ٤٩ » ، ثم رجل أعمال فى رواية « شىء حدث » ، وثمة رواية مأثورة لها مكانتها من هذه الحقبة هى « حلّق فوق عش الوقواق » . وتتخذ هذه الرواية موقفاً خلافياً بأقصى ما يسمح به منطقه من تطرف ، حيث يدل تصرف المرء العادى على خضوع لجنون ديكتاتورية المجموع . وهؤلاء الذين لا يتكيفون بهذه الديكتاتورية يعزلون فى ملجأ المجانين . ويظن هذا الانقلاب الجماعى المعهود ، على سلامة العقل والجنون كما يحددهما المجتمع ؛ ولو أنه يبدو أقل من ذلك تطوراً فى صميمه ، فى الروايات القليلة الواسعة القبول التى تحدد موضع ارتيادها للحقيقة الاجتماعية الأمريكية فى وقت مبكر عن ذلك : وهى رواية جريمة بلا خلاص لهيلز ، ورواية سفينة الحمقى لبورتر ، ورواية الجماعة لماكارثى ، ورواية قطعة من موسيقى الجاز ذات النبر المتخلف لدوكترو ؛ بل يدخل فيها رواية أغنية سليمان لموريسون (نشرت بعد نهاية حقبتى) .

واسمحوا لى أن ألم بقسمات أخرى قليلة لهذه القصة . ودرءاً للخطر من أن يصبح منهج تحقيق السعادة للذات متشذراً فى خضم الإنتاج الرأسمالى (توزيع العمل) ، وإعادة الإنتاج (الأسرة من حيث هى ميدان قائم بذاته للسلوى والإنجاز) ، فإن معظم هذه الروايات تزودنا ، على الأقل، بلمحة عن نهج فى الوجود أكثر اكتمالا . ويمدنا بلاث بتلك الصور من سعادة الطفولة راجعين فى انطلاق إلى لحظة الحمل السعيد . وقد حمل روث بورتنوى على ألا يتذكر عالم الحمامات التركية الغابر فحسب ، بل يتذكر أيضاء تلك الأناشيد العابرة للحب فى الأوقيانوس مع أمه . ويجد هرتزوج زاداً لحياته فى صور أسرته وهو طفل ؛ وهذا هو ما وجده هارى انجستروم ، وبخاصة حين عاد بالذكرى إلى أخته ميم وهو يحميها عندما ذهبا يتزلقان . أما تمجيد سالنجر للطفولة ففى غير حاجة للتعليق . بل إن ماكميرفى وتشيف برومدن يتذكران أياما كانت الحياة فيها بسيطة تجرى على السليقة . وتكاد تكون جميع هذه الرؤى لنهج أحسن فى الحياة وهى تتجه إلى الماضى ، وتتجه فى معظم الأحوال إلى ماضى طفولة الإنسان حين تنغمس ذاته فى الحب الأسرى ، ويقف المجتمع بعيداً لا يحس به الإنسان . وتتلبث مثل هذه الرؤى مكتملة سليمة فى الذاكرة وتثير الرغبة ، على أنها تصطدم بالتجارب الكبرى التى تمر بحياة البالغين . وإنى لأذكر ثلاثاً من هذه التجارب بادئاً بالعمل . وهو فى أغلب الأحوال يقوم على التدليس والخداع ، وشاهد ذلك أن بينشون ، وفونجت ، وابدايك يجعلون بيت الداء فى مبيع السيارات بالجملة ، وفى صالات البيع ؛ حيث يحتاج المرء إلى التزود بقدر من السخرية ليجتاب ذلك الحلم الأمريكى الذى يجرى على عجل . وأما بزووى فى رواية سالنجر، فيرثى للزيف الذى يتصل به عالم التلفزيون القائم على الحيل . وتصور لنا بلاث خداع مجلات المرأة وتخديرها للأحاسيس .

أما هلر ، فيرينا خداع النفس المتبادل المأثور عن الرياسات المشتركة . وأما كيس وبينشون ، فيتناولان رؤى مختصرة تشبه الكابوس للمصنع والشركة . وترد أحيانا صور للعمل الحالى من الولاء . على أن سلسلة رايت يفقد بطلها عمله المرضى جامع حروف

اللينوتيب (وهذا العمل اختفى نهائيا وحل محله الجمع الآلى) . أما موسى هيرتزوج فقد عجز عن أن يستأنف كتابه العظيم ، وأما إستر جريتوول فلم تواتها أى فكرة عن السبيل الذى تصبح به الشاعرة التى تتصور . وقد كان كلجور ثروات فى الحق كاتباً ، ولكن الناس تجاهلوه وترك وحيداً يعيش فى عزلة موحشة . أما البيروقراطية المأثورة عن مدينة بورنتوى ، فقد قضت على الأغراض الإنسانية التى كان من المنظور أن يحققها . وقد أدرك تشيف برون أن قيام سد كبير إنما يجعل صيد سمك سليمان مستحيلا . وأما سالنجر فهو الوحيد الذى استوقفتنى خفة يده ، فى محاولة أن يسترد فى عمله فكرة الاكتمال ، خارجاً به عن نظام الصلات السلعية ، برسمه الصورة الروحية للمرأة البدينة .

وتجربة الجنس ، التى لا يزيد أثرها عن أثر العمل ، يمكن أن تزودنا بالعودة مرة أخرى إلى استكمال الذات . وحين يعمد الكتاب إلى استغلال التحرر الجديد فى تصوير الصدامات الجنسية ، فإن ما يكشفون عنه يتميز بالشبق الجنسى الأخرق . فقد شبهت إستر جرنيوود الأعضاء التناسلية للرجل بقطع لحم الديك الرومى ؛ فقد نزفت بلا ضابط حين أسلمت بكارتها . أما دوق رنفرو فى رواية الجماعة ، فقد عجزت عن أن ترد الحاجز إلى مكانه ، ورنت إليه مرتاعة وهو يتدحرج على أرض العيادة ، وخضعت من بعد لجراحة تزيل بكارتها . وأما بورنتوى ، فإن الجنس عندها انبعث من الحمام ليتخذ فحسب صورة حفلات عربدة استكشافية مع « القرد » ، ومحاولة لا غتصابها فى اسرائيل . وأما تهاويل الخيال فى رواية رابت لا نجستروم ، فقد طوحت به إلى ما وراء العنّة فى تجبيه خادمة المنزل الشابة جل . وعبر فونجت التعبير المناسب عن موضوعية الجنس بتزويدنا بمقاسات قضبان شخصياته من الذكور ، ورسوم السراويل التحتانية للفتيات « وفرج مفتوح عن آخره » . وأما كيس ، فهو وحده الذى يصور اللواتى بصورة متحررة من تهاويل الخيال ، أما نساؤه المتحررات فعاهرات مستسلمات ، فى حين أن نساءه الحرّات خياطات يفصلن ملابس الرقص . وتكاد هذه الروايات جميعا تخلو من مجال الملاعبة الجنسية التى لا تشوبها الصلات الاجتماعية السيئة ، والتى قد يرتد المرء فيها إلى حالة شبه طفولية تقوم على الوحدة بين الجسد والروح .

وأخيراً نبلغ تجربة الأمور المتحصلة اجتماعيا من العالم الطبيعى ، فنجد أنها تسير من المبتذل إلى المريع . فالشخصيات تعيش بين السلع وبها ؛ ولكن السلع المجربة تناهض شخصية الإنسان وتدمرها ؛ وهى مبتذلة تجعل الشخصيات متجانسة أو حافلة بالتنوع المتكلف . والمشاهد البارزة فى هذه الروايات عبارة عن جحور أرانب كثيبة تلتف حول جهاز التلفزيون . وقد امتلأت مزرعة هرتزوج بأشياء عاطلة عن العمل ؛ ونجد خليطاً ثقافياً فى بحيرات فانجوسو الضحلة عند بينشون ؛ ونجد متعلقات الزوجة الحافلة بالجمال والأزياء فى رواية « قدر الناقوس » ؛ ونجد فى طرف أقصى مخيف عنبر كيس العقيم بآلاته الشيطانية ، ونهر فونجت الصناعى . ولكننا نجد زووى عند سالنجر هو الذى استأنس بالسلع ، ثم نجد فى المثابة المقدسة لشقة جلاس فحسب ، أشياء مشتراة أصبحت حافلة بالحب والذكريات . وعند معظم هؤلاء الكتاب أن الأشياء الناتجة من العمل التعاونى للإنسان ، هى أشياء منفرة ، شأنها شأن العمل نفسه ، وشأن الماكينات التى تكرر الإنتاج .

ومن خلال قصة الانحراف العقلى أو إضطرابه ، فإننا نجد من ثم أن هذه الروايات تحيل التناقضات الاجتماعية العميقة إلى أزمة شخصية مضطربة ، فيحس صاحبها بأنه لا يوجد فى هذا العالم مكان مريح تأوى إليه الذات خالية بنفسها . وهذه الكتب هى قصص مرض .

وأنا أريد الآن أن أمس قالبا من القصة يحكى عن هذا المرض ؛ وقد نرى فى هذه القصة صورة من الحبكة الفكاهية يبدو فيها المجتمع نفسه فى ثوب الجيل القديم الطاغى . ولكن هذه القصص لا تبشر بمجتمع جديد ينشأ حول قيمه الشباب ، أو يبشر بحفل الزواج الذى يكسب الزواج الشرعية — فهم ينتهون فى خير الحالات إلى مجرد الشفاء من العلة — ، أو يتمثل فى تحقيق التوازن الشخصى حيال العالم الخارجى المعهود الذى لا يتغير . وليس معنى ذلك أن جميع الشخصيات البارزة تصبح سوية مرة أخرى ، بل إن التحرك نحو المرض أو الشفاء ، هو القصة الإنسانية التى تتخذها الروايات موضوعا للتغيرات .

فما هى وسائل الشفاء ؟ أظن أن المنهج الطبى هو الذى يمكن لنفسه بحيشان الدم بالمطبيين الذين يظهرون فى هذه القصص وبعضهم يكونون بطبيعة الحال معالجين من الصنف الردىء ، مثل اولئك الذين أساءوا فهم استرجرينوود ، أو أزعجوها قبل أن يأتى الدكتور نولان الكفء ، فيتولى شفاءها . أو مثل أولئك المأجورين الجبناء الذين تحتكرهم الممرضة راتشد فى رواية « حلّق فوق عش الوقواق » . وكان بعضهم ظلاً للجاحدين الألمان أمثال الدكتور هيلاريوس فى « الإعلان عن القطعة ٤٩ » ، والمستمع الصامت شبيلفوجل فى رواية « الشكوى » لبورنتوى . وقلما يحقق المطبّ المحترف الشفاء . ويصدق هذا أيضا على كثير من المتطوعين بالنصح والمتبشين الذين يقدمون الهداية والحكمة . وثمة عدد لا يحصى من « المرشدين الحقيقيين » الذين يفتنون أبطال بلّو بالنصيحة الصادقة أو المفيدة ، مثل مصلحى رواية رابت الشبان للفكر الجديد وهما سكيتروجل ، وكلجورتراوت الناطق بالحكمة بلا قصد ، والذى أخرج كتابه دواين هوفر من الهاوية الأخيرة ، والسذج والمؤمنين الذين أصابوا أوديبامآس بالاضطراب ، ثم تخلوا عنها أخيرا .

على أن الشخصيات الرئيسية فى هذه الروايات لم يشفوا أنفسهم . فإذا قدر لهم على الإطلاق أن يشفوا ، فإن هذا الشفاء يتم بمعرفة واحد يتخذ شأن المعالج ، وإن كان يفعل هذا بدافع الحب والولاء الشخصى . وزووى هو النموذج الأصل فى هذا المقام ، يرتب عقول جميع أسرة جلاس ، يسند حساء الفراخ الذى تصنعه والدته ، وذخيرة أخوته من أقوال الحكماء والحضور الملائكى للمتوفى سيمور . وباحتقاره للمعالجين استطاع أن يكون هو المعين لفرانى فى رقدتها ؛ لأنه يمتلك الدقائق التى يوفرها الحب والأسرة . وكذلك كانت ويل هرتزوج بعنايتها وملازمتها ، هى التى ساعدت موسى على استعادة عافيته ؛ كما استطاعت أخت رابت ميم ، بإيحاء بسيط بأن « الناس يحبون أن يكونوا على ظرف ولطف » ؛ ثم إن راندل باترك كميرفى

أصبح بطبيعة الحال ، كالمسيح بالنسبة للرجال فى العنبر ، يختار ميتته فى الواقع ، ليستردوا هم عافيتهم واستقلالهم .

على أننى إن كنت قد أصبت فى هذا التحليل ، فإن خدمات هؤلاء المعالجين ينبغى ألا تؤدى بحال إلى نتائج مقنعة . ذلك أن هذه الروايات إذا كانت تتخذ موضوع التناقضات الاجتماعية مأخذ العصاب يلم بالشخص ، فإن المرء خليق بأن يتوقع أن كل شفاء يصبح مشكلة ؛ ذلك أن الأدوية الشخصية لا يمكن أن تتصرف إلى أسباب المرض . وهى تستطيع فى خير الحالات أن تحدث ضربا من التكيف . والحق أن بعض الروايات تعترف بهذا المأزق ، فروايات فونجت ، الذى لا تخرج قضيته أبدا فى الواقع عن الأمور الاجتماعية ، لا توفر أملا لما أبدع من شخصيات ؛ وكل ما تفعله للجنس البشرى بأسره أنها تمده بمستقبل بعيد ، متوسطاً ، فى ذلك بضرب من الوساطة السحرية يقوم على « الأفكار الإنسانية » . وما من حل من الحلول الأربعة لمأزق اوديبا مآس يستطيع أن يمنحها مزيداً من السكينة الشخصية . وتترك روث ألكس بورتنوى على فراشه وقد هيأ نفسه فحسب للعلاج تحت إشراف شبيلفوجل المتشكك .

وحيث تعود العافية للبطل ، يحدث فى ــ الغالب ــ تخاذل عجيب يشهد فيها ــ أظن ــ تحللا من القضايا التى شاعت فى القصة . فنجد فى المقام الأول تشيف برومدن يقصد إلى رؤية كيف يحاول رجال من قبيلته المضى فى صيد سمك سليمان بالحربة من منصرف المياه للسد الجديد ، مستأنفين الطرائق القديمة التى كانت متبعة فى جمع المال قبل قيام الصناعة ، وتغاضت عن فعلتهم المنشآت ذات الرأس مال المشترك . لقد خطت إستر جرثيوود إلى قاعة حافلة بالعيون التى تحلم بأنها سليمة العقل ، وكان انتصارها إنما يقوم على أنها استطاعت مواجهة هذه العيون . وأخيرا استطاعت فانى جلاس أن تنام . أما هرتزوج الذى رقد أيضا فى فراشه فى مزرعة منعزلة ببركشاير وقد علم أنه شفى ، لأنه ولم يكن عنده رسائل لأحد . وعاد هارى انجستروم وزوجته جانيس إلى الوفاق إلى حين والتفا سوياً فى فراش بغرفة فى نزل ، واستسلما للنوم مثل فران . ولم يحدث هناك أى تغيير ، ولنا أن نتساءل : هل أبطالنا الآن فى أطيب حال؟ .

وقد كدت فى هذا المقال أن ألمَّ بعمل اجتماعى متشابك وطائفة كبيرة من القصص الخيالى ، وتجاهلت فروقاً حيوية . مثال ذلك أننى لم أذكر شيئا عما نسبت طوائف مختلفة من القراء إلى هذه الكتب من قيمة . ومن الواضح أن الشباب والشيوخ قد اختلفوا فى تجربتهم للطبقة والتاريخ ، وأن لهم أذواقا أدبية مختلفة . بل إن هذا يصدق على نحو أقوى بالنسبة للرجال والنساء . ولم أتحدث قط عن التغيرات فى صورة قصة المرض ونقمتها فى مدى خمس عشرة سنة غلب فيها التاريخ الصاخب . وقد أسقطت اعتبارات التوازن بين الواضح والخفى . أو حتى النقد اللا واعى فى الروايات . ومن البين أن التحليل الذى يساوى بين القصص الخيالى لكيس ، والقصص الخيالى لبلاث ، يحتاج إلى تهذيب . بل لقد أهملت بطبيعة الحال أن أذكر كثيراً من الروايات التى يمكن أن تستقر فى رحاب الروائع . على أن ما آمل أن أكون قد أنجزت ، هو أننى سقت صورة ملموسة إلى حد كاف للآراء القوية الآتية وإن كانت غامضة عن الثقافة والقيمة حتى يمكن أن تنقد أو ربما تتطور[٤٧] : (١) قاعدة وتفهماً مشتركاً للأدب الجديد بأن يبقى ويتبلور فى ظل مجرى تاريخ مضطرب . (٢) قاعدة تنبث من خلال مؤسسات خاصة وسنن ، وليس من خلال طريق ثابت تاريخياً من بعض النواحى . (٣) هذه المؤسسات خليقة بأن تكون لها قاعدة طبقية أجنح إلى التحديد . (٤) صحيح أن الأفكار الغالبة قد تكون حقا فى كل عصر هى الأفكار والأساطير الخاصة بالطبقة الحاكمة ، إلا أن الطبقة الحاكمة فى المجتمعات الرأسمالية المتقدمة لا تسوق أفكارها من خلال سيطرتها المباشرة على وسائل الإنتاج العقلى . والأقرب من ذلك أن طبقة ــ تابعة وإن كانت صاحبة نفوذ ــ تشكل الثقافة بطرق تعبر عن مصالحها وتجربتها . ثم إنها فى بعض الأحيان تنقلب على قيم الطبقة الحاكمة جانحة إلى نقدها . غير أن الذى يحدث فى حقبة غير ثورية هو أن تنتهى إلى تأكيد العناصر المتغلغلة للأيديولوجية المسيطرة مثل التمهيد للفردية . وصفوة القول إنى آمل أن أكون قد أتيت بوصف مفيد يهاجم السيطرة ، وأن أكون قد أضفت مادة جديدة إلى الزعم بأن القيمة الجمالية تنبث من الصراع الطبقى .

الهوامش :

(١) John Henrik Clarke, ed. Willam Styron's Nat Turner : Ten Black Writers Respond (Boston, 1968) .

(٢) لم أدع دعاوى كبيرة فى الحدود التى التزمتها ، فهى تحدد - على الإجمال - الوقت الذى أصبح النشر فيه جزءاً من الأعمال الكبيرة قبل أن تطغى الحقوق الفرعية طغياناً تاماً على نشر الروايات ذات الطبعات الأنيقة . وتبين حدودى - أيضاً - الوقت الذى اكتسب فيه الناس - سواء انحازوا إلى هذا الطرف أو إلى ذلك فى سنة ١٩٣٠ - السيطرة الثقافية . وكان فى استطاعتهم أن ينموا تفهمهم لتجربة ما بعد الحرب تنمية عظيمة . وهذه السنوات تحيط إجمالا بنهضة الحركات وانحسارها فى الستينيات كما تحيط بالإزدهار الاقتصادى وتدخل الولايات المتحدة فى الجنوب الشرقى لآسيا . ومهما يكن من شىء فإن الأمور تغيرت من سنة ١٩٧٥ فى العالم الواسع كما تغيرت فى نشر القصص الخيالى . ومن ثم سوف أستعمل الفعل الماضى حين أصف تكوين المعيار الذى تقاس به الروائع ، ولو أن كثيراً من أحكامى العامة ما تزال صحيحة .

ولسوف أتحدث عن الروايات السابقة للدخول فى عداد الروائع ، ذاكراً تلك المؤهلة فعلاً للدخول فى عداد الروائع ، مهملا تلك الروايات الخليقة بأن تدخل حقاً فى هذا النطاق بعد مدة .

(٣) Jan Hajda, "An American Paradox: People and Books in a Metropolis".

رسالة للحصول على درجة الدكتوراه فى الفلسفة ، جامعة شيكاغو سنة ١٩٦٣ ، ص ٢١٨ كما استشهدت بها : Elizabeth Warner Mcelory

فى رسالتها المعنونة : Subject Variety in Adult Book Reading

(رسالة للماجستير جامعة شيكاغو سنة ١٩٦٧) .

(٤) Simone Beserman, "Le Best-seller aux Etats-Unis de 1961 a 1970: Etude litteraire et sociologique"

رسالة للحصول على درجة الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة باريس فى سنة ١٩٧٥ ، ص ٢٨٠ ـ ٢٩٢) ومن العجيب أن السبل التى يتخذها القراء لجعل قراءة الروايات تتغلغل فى المجتمعات ليست وحدها فيما يبدو السبب الذى يجعلها تختلف عن نظيرتها فى إنجلترا فى بواكير القرن الثامن عشر ، كما جاء مثلا فى الوصف الذى ساقه Ian Watt, فى الفصل الثانى من كتابه : The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson, and Fielding

(بيركل فى سنة ١٩٥٧) أو الذى ساقه : Leo Lowenthal (بالاشتراك مع Marjorie Fiske فى كتابه The Debate Over Art and Popular Culture: English Eighteenth Century as a Case Study, " in Lowenthal, Literature, Popular Culture, and Society (بالوالتو كاليف فى سنة ١٩٦٨) .

(٥) Saul Bellow, فى استعراضه لجاسون اشتاين : "Saul Bellow of Chicago, فى مجلة تايمز بوك ريفيو عدد ٩ ، مايو سنة ١٩٧١ ، ص ١٦ .

(٦) Philip H. Ennis, Adult Book Reading in the United States, National Opinion Research Center (جامعة شيكاغو سنة ١٩٦٥ ، ص ٢٥) والحاجات الجوهرية هى « الهروب الذى ينطوى أيضاً على علاقة بين قراءة كتاب وبين سائر الحاجات التى تتطلبها حياة المرء الاجتماعية (يهرب المرسم ؟) . و (٢) المعلومات ، وإن لاشك فى أنها حاجة يقل الوفاء بها أحياناً كثيرة فى روايات اليوم عما كان عليه الشأن أيام دفو وريتشاردسون . ويمتد هذا التقدير منى إلى أنيس الذى هو زميل فى الكلية على ما أسدى إلىّ من عون كبير حين كنت أبحث أول ما أبحث فى هذه القضايا .

(٧) Victor Navasky, "Studies in Animal Behavior," فى مجلة نيويورك تايمز بوك ريفيو عدد ٢٥ فبراير سنة ١٩٧٣ ، ص ٢ .

(٨) انظر Richard Kostelanetz, The End of Intelligent Writing: Literary Politics in America . (نيويورك سنة ١٩٧٤ ، ص ٢٠٧) . وقد تأيد تقدير كونستلانتز بفضل بعض لقاءات بسرمان .

وقال الآن جرين الذى تولى الإعلان لعدد من الناشرين بما فيهم دار فايكنج لبسرمان سنة ١٩٧١ أن ما بين ٥٠ ٪ و٦٠ ٪ من الميزانية فى المتوسط قد ذهب إلى خزانة نيويورك تايمز ريفيو ، وأن ما بين ١٠ ٪ و ٢٠ ٪ منها ذهب إلى جيب صحيفة نيويورك تايمز اليومية . وقال م . ستيوارت هاريس مدير إعلانات دار هاربر أنه جرى على تخصيص ٩٠ ٪ من الميزانية للتايمز فى باديء الأمر على أنه إذا ما رأى أن كتاباً قد ضمن النجاح ، فإنه كان يتوسع فى توزيع هذه النسبة (انظر ص ١٢٠ Beserman, "Le Best — seller,"

(٩) انظر : Beserman, "Le Best—seller," ص ١٦٨

(١٠) انظر : Kostelanetz, The End of Intelligent Writing, ص ٢٠٩ ، وهو يعتمد فى هذا المقام على تقارير وردت فى : Harry Smith "Special Report : The New York Times Book Review,", الرسالة الإخبارية عدد ٣٠ يولية سنة ١٩٦٩ و "The New York Times Book Review (الرسالة الإخبارية عدد ٨ ديسمبر سنة ١٩٧١) .

(١١) مثال ذلك أن صحيفة باترداى نيويورك تايمز حددت أربع روايات فقط خليقة بأن تكون ضمن أكثر عشر روايات مبيعاً لسنة ١٩٦٥ فى نظر المفكرين الأدباء : فقد استعرض جوليان مونيهان رواية هرتزوج لبلّو واستعرض جورج ب ـ إليوت رواية له كارّ حرب المنظار ، وماركوس كنلايف رواية أولئك الذين يحبون لستون ، وبيتر بوتينها ويس رواية لا توقف المهرجان لـووك ؛ وكانت حافلة بكلمات وعبارات مثل « رائعة من الروائع » و« جديدة باقية » ، « وشخصيات عظيمة » ، « وتسلسل جيل » . ولعل أهم من ذلك أنه وضع نظائر تقوم بين معاصرين مثل مالود ، وسالنجر ، وميلا ، وفليب روث ، وبين كتاب أقدم منهم مثل جويس وهنرى روث قاصداً أن يجعل بلّو فى زمرتهم ، وإنما يقول الاستعراض « هذه الرواية تنتمى إلى الروائع » . أما إليوت فيستشهد بجرين وتشاندلر . وأما كانليف فيشير إلى جريفز وايلدر على أنها استخدما هذه المقارنات على نحو أو آخر للدلالة على له كاره وستون. أما استعراض بوتينهاوس فكان منكراً . وكانت إشارته العابرة تتجه إلى إخوان ماركس (وإن لأقدم تشكراتى لتلميذى ومساعدى بيرتى تايلو فى إلقاء نظرة شاملة على هذه الاستعراضات والتنقيب عن هذه المعلومات) .

(١٢) انظر : Julie Hoover and Charles Kadushin, "Influential Intellectual Journals: A Very Private Club, "Change مارس سنة ١٩٧٢ ، ص ٤١ .

(١٣) انظر : Kadushin, Hoover, and Monique Tichy, "How and Where to Find the Intellectual Elite in the United States," Public Opinion Quarterly.

فى مجلة : — Public Opinion Quarterly (ربيع سنة ١٩٨١ ، ص ١ ـ ١٨) وانظر عن الطريقة التى توسل بها لمعرفة صفوة أهل الحجى : Kadushin, "Who Are the Elite Intellectuals? " Public Interest خريف عام ١٩٧٢ ص ١٠٩ ـ ١٢٥ .

(١٤) حذا كثير من الصحف حذو صحيفة ساندى نيويورك تايمز فاختارت هرتزوج دون سواها فى خريف عام ١٩٦٤ . وخصصت لها النيويوركر استعراضا رئيسياً بقلم براندان جل . وكتب عنها بالتفصيل ف . س . برتشت فى باب استعراض الكتب فى مجلة نيويورك فكان هو الاستعراض الوحيد سنة ١٩٦٥ لكتاب واحد يتصف بأنه من أكثر الكتب مبيعا . وخصت مجلة النيوريد بليك ايرفنج هاو باستعراض رئيسى ، كما خصت صحيفة ساتردايزريڤيو جرانفيل هكس باستعراض رئيسى أيضا .

(١٥) Kadushin, Hoover, and Tichy, "How and Where to Find the Intellectual Elite," p. 17.

(١٦) انظر الكتاب المذكور ، ص ٩ .

(١٧) انظر : Kostelanetz, The End of Intelligent. Writing ص ١٠٧ ـ١٠٨ ، وهو يعتمد على رسالة إخبارية لسميث عنوانها : The New York Review Gives Strong Preference," Newsletter, المؤرخة ٥ مارس سنة ١٩٦٩ ص ١١٠ .

(١٨) انظر على سبيل المثال : Leslie A. Fiedler, The Inadvertent Epic: From "Uncle Tom's Cabin to "Roots" (نيويورك سنة ١٩٧٩) . صحيح أننى لم أطلع عليها بعد ، ولكن جمعت حجج فيلدر Fielder, What Was Literature?: Class Culture and Mass Society. (نيويورك ، سنة ١٩٨٤) مرة أخرى فيما يختص بأن الناس يسبقون الأساتذة فى الترتيب .

(١٩) على نحو ما ذكر جيروم كلنكوفتر بقوله « بل إننا إذا كنا بصدد القصص الخيالى الأمريكى المعاصر الذى يقرأ جيدا قراءة تقوم على الاستيعاب العقل فإنى أرى أن خيره هو ما ألفه كن كيسى ، ويوسف هللر ، وجون بارث ، وتوماس بينشون وأسوأ من كتبه ايدايل ، ورروث وبلّو وما لود . وهو يجادل فى أن هذه القائمة تفتقر إلى « الاتجاه الذى يتوخاه القصص الخيالى وهو يتوخاه الآن بحسب ما يتكشف المستقبل أمامنا :

(Literary Disruptions: The Making of a Post— Contemporary American Fiction,)

الطبعة الثانية (أوربانا إيليوس سنة ١٩٨٠ ، ص ٩) .

(٢٠) ولما كان العمل ماض فى سبيله من وقت هذه الدراسة ، فلأكونن شاكرا لما يبدى لى من آراء فى النقد أو فى الافتتاحيات أو فى المنهج .

(٢١) استجاب ستة وعشرون من الأربعة والأربعين . وقد اقترنت الدراسة الشاملة بمقال كتبه ملفين ج . فريدون بعنوان « لنجعلها جديدة : بحث فى الرواية الأمريكية منذ سنة ١٩٤٥ » نشر فى مجلة ديلسون كواترلى (شتاء سنة ١٩٧٨ ، ص ١٣٦ ـ ١٣٧) . ولست أعلم كيف انتخب هؤلاء الأساتذة ولا من هم ، ولكنى أستطيع أن ألاحظ أن كل رواية من الروايات التى وردت فى هذه القائمة تقريبا كتبها كاتب من البيض من صفوة المتعلمين .

(٢٢) جون هوكس هو النموذج البارز للروائى الذى تأثر به دائماً النقاد والأساتذة دون أن يكون له قراء على نطاق واسع . وإذا أتيح لأحد منا أن يكون حاضراً

ليشهد ما تؤول إليه الأحوال ، فإن من الطريف أن نرى هل يقدر لكتاب من كتبه أن يدخل في عداد الروائع في الأربعين أو الخمسين السنة القادمة .

(٢٣) وهي أيضا تسوق مختارات من استعراضات ترد في عدد جد قليل من الصحف التي تخاطب أذواق أوساط الناس مثل التايمز ونيوز ويك .

(٢٤) أسقطت روائيين ما يزالون على قيد الحياة في سنة ١٩٦٠ ؛ وهم الذين قد تنتمي كتبهم العمدة إلى زمن أقدم مثل شتاينبك ، ودوسي باسوس ، وهمنجواي ومن إليهم . وأدخلت في حسابي الذين يتمون إلى جيل أقدم (بورتر وماكارثي) ولم ينشروا كتبا تنتمي إلى مرحلة تسبق مرحلة الروائع حتى الستينيات . واستثنيت من ذلك الروائيين الذين ينتمون إلى أصل أجنبي (أسيموف ، وكوسنسكي ، ونابوكوف) . والكتاب الذين قامت شهرتهم على الشعر والمسرحيات أو النقد إلا إذا كانوا قد أنتجوا (مثل ديكي وبلاث) روايات سابقة لمرحلة الروائع خلال هذه الحقبة .

(٢٥) وقد حصلت على هذا الإحصاء باستعراض قائمة أروج الكتب المطبوعة طبعة أنيقة وطبعة شعبية التي نشرتها النيويورك تايمز من سنة ١٩٦٩ إلى سنة ١٩٧٥ .
وبمراجعة الملخصات السنوية الواردة في Alice Payne Hacket and James Henry Burke, Eighty Years of Best Sellers,
1895 — 1975 (نيويورك سنة ١٩٧٧) عن بقية الستينات ، وإلى حين كنت أجد الوقت والصبر لأجوس في التايمز فيما يختص بهذا العقد من السنين ، فإن إحصائي يكون خليقا على الأرجح بأن ينطبق على عدد قليل من هذه الكتب .

(٢٦) ويمكن للقارىء أن يحصل على بيان بهذا العمل ينسب ذلك إلى الأخذ بالتصنيع أكثر مما ينسبه إلى الأخذ بالرأسمالية ، انظر : John Kenneth Galbraith, The New Industrial State
(بوسطن سنة ١٩٦٧) . وأنا أوثر التحليل الوارد في :
Paul A. Baran and Paul M. Sweezy, Monopoly Capital: An Essay on the American, the Analysis in Economic and Social Order (نيويورك سنة ١٩٦٦).
وفيما يتعلق بالنشر فإن غلبة الإتفاقيات الشاملة على الأسلوب البسيط في نشر الكتب استمر يمضي سريعاً في السنوات الحديثة ، انظر : Thomas Whiteside, The Blockbuster Complex: Conglomerates, Show Business,and Book Publishing.
(ميدلستاون ، من أعمال كونكتيكت ، سنة ١٩٨١) . والممارسات التي وصفها هوايتسان قد غيرت تغيراً أكثر من ذي قبل القوى المحركة للنشر ، ومن ثم وفرت سبباً آخر دعا إلى إنهاء هذا البحث حوالي سنة ١٩٧٥

(٢٧) انظر دراستي التمهيدية لهذا العمل : « من أين تأتي الثقافة الجماهيرية ؟ فيما يتعلق بالمجلات » في العدد ١٦ من مجلة بركشاير ريفيو (سنة ١٩٨ ، ص ٨٥ - ١٠١) .

(٢٨) انظر على سبيل المثال :
Raymond Williams, "Base and Superstructure in Marxist Cult – ural في " New Left Review "
عدد ٨٢ (نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٣ ، ص ٣ - ١٦) .

(٢٩) انظر The Marx — Engels Reader, ed. Robert C. Tucker
(نيويورك ، سنة ١٩٧٢ ، ص ١٣٦).

(٣٠) انظر Barbara and John Ehrenreich, "The Professional— Managerial Class," in Pat Walker, ed., Between Labor and Capital.
(بوسطون سنة ١٩٧٩) . وهذا المقال ظهر أصلا في Radical America
(مايو - يونية سنة ١٩٧٧).

(٣١) وثمة وصف مهم لهذا التناقض في حيوات وعمل المفكرين من أوساط الناس جاء في :
Hans Magnus Enzensberger, "The Industrialization of the Mind," in the Consciousness Industry: On Literature, Politics, and the Media, ed. Michael Roloff
(نيويورك ، سنة ١٩٧٤) .

(٣٢) كل مصطلح يطلق على إبداع الشخصيات على هذا النحو مشكلة ، والموضوع كله يجير المرء حيرة تكمن وراء منفعته الظاهرة (والجدل حول ما افترضه اهرنرايتج من موضوع (بين العمل ورأس المال ، لا مناص من أن يرضى كل امرىء في هذا الصدد من حيث ينطبق على الماركسيين) ، بل إنه ليس ثمة اتفاق حول الناس الذين أشير إليهم : هل يقيمون من أنفسهم طبقة ، أو فرعا من طبقة ، أو بنية منها أو وصفا مخالفا في بنية الطبقة الخ ؟ أما رأيي فإنه لا يعنيني بأي مذهب من هذه المذاهب يأخذ القارىء ما دمنا نتفق في هذا النص على الجماعة التي نتحدث عنها ، وأنها قد تصرفت تصرف الجماعة المتحيزة . وإذا أحس القارىء بارتياح أكثر للمذهب الذي اتخذه من العلاقات الاجتماعية الكبرى ، وحديث كل يوم الذي يدور بين الطبقة المتوسطة العليا فليكن ما يريد أيضا ، ولو أن مثل هذا القارىء رجلا أو امرأة إذا اتفق مع وجهة نظري التي أبينها هنا فإنه لابد له أن يتحدّى الإطار الكامل للنظرية التي اشتق منها هذا المذهب . ومن حيث المنهج فإني لم يد رأى اهرنرايتج في قوله بأن المسألة ليست مسألة « تحديد » الطبقات على نحو بريء بعض البراءة من الرجوع للتاريخ ، وأن تكوين فكرة عن الطبقة تصبح أو لا تصبح بمقدار أثرها من حيث النظر ومن حيث تفسيرها تفسيراً عملياً ومن حيث ممارستها سياسياً . ومن ثم فإني لا أعني أنني اتخذت في هذا المقال تعريفا للطبقة كان قائماً من قبل وأنا أطبقه على موقف بعينه أو مشكلة بذاتها . وأقول إنني جنحت إلى أن أتوخى من حججي وشواهدي ما يساعد على تكوين صورة أكثر مناسبة للأسلوب الذي كانت تعمل به الطبقة وأسلوبها الحالي في العمل الاجتماعي .

(٣٣) ولست واهماً بحال إذ أقول إن هذه الدراسة ذاتها يمكن أن تقوم مستقلة عن تكوين المعيار التي تقاس به الروائع ؛ ذلك أني أشارك في هذا التكوين ، وأنا أصفه ، وما من عون يلقاه المرء في هذا السبيل . وإني الخليق بأن أقرر ، مع ذلك ، أن غرضي المباشر هو ألا أرفع كفة الميزان في صالح بعض الروايات وأخفضه بالنسبة لأخرى . فبياني عن الروايات التي لم تدخل بعد في عداد الروائع لا يشتمل على بعض الروايات التي أميل إليها حقا ، وبعضها الذي لا يمكن أن أحتمله ، وبعضها الذي أقول من باب الحياد المتلطف ، إنني لم أقرأه . وإني لأرغب بطبيعة الحال أن أؤثر في تكوين معيار الروائع بلفت النظر إلى القاعدة الاجتماعية الضيقة التي يستند إليها ، والنظرة المحددة التي أحدثها .

(٣٤) وهكذا تكشف الروايات التي لم تدخل في عداد الروائع عن أنماط مختلفة اختلاف أنماط فونجت ، ومالامود ، وبروتجان . ونحن نجد بعض الروائيين مثل ابدايك « قد تلقوا الثناء المستطاب من حراس الثقافة وانصرف هذا الثناء بخاصة إلى أنماطهم » .

(٣٥) استخدم ويليامز هذه النظرة منذ كتب كتابه الثقافة والمجتمع من سنة ١٧٨٠ - ١٩٥٠ (نيويورك ١٩٥٨) . وقد بلغ ويليامز أقصى ما يمكن من الدقة النظرية في تكوين هذه النظرية في كتابه الماركسية والأدب (نيويورك سنة ١٩٧٧) .

(٣٦) لقد كان من الممتع أن أعيد قراءة المقال بعد خمس وعشرين سنة فتذكرت منه هذه العبارة . ومن كتبه "The Age Of Happy Problems" بعنوان Herbert Gold كتب في سنة ١٩٥٦ ، وأعيد نشره في كتاب بالعنوان نفسه Gold Offers نيويورك ١٩٦٢ . وساق جولد نموذجاً مبكراً دقيقاً غاية الدقة لهذا الوعي .

(٣٧) مثال ذلك أن ٤٠ ٪ من أفقر العائلات كان نصيبها ١٦٫٨ من دخل سنة ١٩٤٧ ، و١٦٫٩ من الدخل سنة ١٩٦٠ ، في حين أن نسبة ٥ ٪ من أغنى العائلات انخفض نصيبها من ١٧٫٢ من الدخل إلى ١٦٫٨ ٪ . ونسبة ١ ٪ من الطبقة العليا بلغ نصيبها من دخل الأمة ٢٣٫٣ سنة ١٩٤٥ و٢٧٫٤ سنة ١٩٦٢ . وهذه الأرقام أخذت من قوائم صنفها Andrew Zimbalist, "Capitalism and Inequality in the United States," in Richard C. Edwards, Michael Reich,

and Thomas E. Weisskopf, eds., The Capitalist System : A Radical Analysis of American Society,
الطبعة الثانية ، إنجلوود كليفس نيوجيرسى سنة ١٩٧٨ ، ص ٢٩٨ - ٣٠٠) .

(٣٨) يطلق Godfrey Hodgson على هذه النظرة « المحافظة المتحررة » . انظر الفصل الرابع البارع الذى عقده عن ذلك فى America in Our Time (نيويورك سنة ١٩٧٦) . وقد أحصى هودجسون فى صفحة ٧٦ ستة نقاط عن الإحصاء المثالى الذى كان قريبا جداً من التحليل الذى سقته هنا .

(٣٩) أى إن الناس يعتمدون بعضهم على بعض من خلال السوق ليستزيدوا أكثر وأكثر من السلع والخدمات . وكل منا يعتمد فى الاستهلاك اليومى على عمل فى الماضى والحاضر يقوم به مئات الملايين من العمال فى أرجاء العالم الواسع . على أن هذه الحقيقة من اليسير بطبيعة الحال أن تنسى ما دام رغيف العيش يظهر بقدرة قادر على رفوف الدكاكين ، ونحن لا نرى إلا عمل من يراقب ومن يلف السلعة .

(٤٠) Sylvia Plath, the Bell jar
(نيويورك ، سنة ١٩٧١ ، ص ٢) . والاستشهادات الأخرى لهذه الرواية سنضعها بين قوسين فى النص .

(٤١) انظر Patricia Ann Meyer Spacks, The Female, Imagination (نيويورك سنة ١٩٧٥ ، ص ١٤٥) . وقد اشتقت فكرتها من Therese Benedek

(٤٢) انظر J. D. Salinger, Franny and Zooey (بوسطون سنة ١٩٦١ ، ص ٦٧)وهاتان القصتان اللتان تجتمعان فتكونان ضربا من الرواية ظهرتا مبكرا فى النيويوركر . وشباب جلاس كانوا فى نظر القارىء لهذه القصص الخيالية من أبطال الثقافة فعلا وكان الناس يقفون صفوفاً أمام المكتبات يوم نشر الكتاب من أجل أن يشتروه

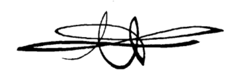
(٤٣) أما الكتاب الآخر الصادر فى سنة ١٩٥٠ الذى تحقق دخوله فى عداد الروائع فهو Invisible Man, وهو لا يكتفى بإظهار الانقلاب المعهود بين الرشد والجنون فحسب ، بل هو يدرك أن العرقية نفسها تدخل فى قصص الحيلة وشعيرة مرحلة الانتقال عند البالغين .

(٤٤) Philip Roth, Portnoy's Coamplaint (نيويورك سنة ١٩٦٩ ، ص ١١١) ، وجميع الاستشهادات بهذه الرواية ستوضع بين قوسين فى النص .

(٤٥) Bellow, Herzog (نيويورك سنة ١٩٦٤ ، ص ٢١) .

(٤٦) John Updike, Rabbit Redux .(نيويورك سنة ١٩٧٢ ، ص ١٦) .

(٤٧) هذه الأفكار منتقاة من : ,Antonio Gramsci
الذى استهشد بالكتاب المتأخر لوليامز ووصل الناس بينه وبين مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام وبين مجلة Screen Magazine أيضا ، أما كتاب E. g., Dick Hebdige, Subculture: The Meaning of Style
(لندن ونيويورك سنة ١٩٧٩) فدراسة جيدة فى هذا المضمار . وقد دفع Todd Gityle هذه النظرية فى السيطرة مع تحليلها إلى أبعد مدى فى الولايات المتحدة . انظر بصفة خاصة كتابه :
The Whole World is Watching: Mass in the Making and Unmaking of the New Left (بركلى سنة ١٩٨٠) .



ڤيتوتس كاڤوليس*

الأدب وجدليات التحديث**

ترجمة وتقديم: محمد حافظ دياب

تقف هذه الدراسة على جسر واصل بين « الأدبية » و « الاجتماعية » ، ثم اتجاه فى علم اجتماع الأدب يتغيبى تحليل بعض من جوانب النص الأدبى الجزئية بوصفها شهادات أو انعكاسات لعناصر متفاوتة الأهمية من الحياة الاجتماعية وتحولاتها . ويعد ليو لوفينتال L. Löwenthal أحد ممثلى هذا الاتجاه المرموقين ، بخاصة فى دراسته عن تمثيل جماعات أمريكية فى الأعمال الأدبية . وهناك كذلك الدراسة التى قدمها بونارد بيرلسون B. Berlson وباتريشيا سولتر B. Salter حول مدى ما تعكسه القصص القصيرة التى تنشرها الدوريات الشعبية الأمريكية من تفاوت « إثنى » بين سكان الولايات المتحدة ، ودراسة ميلتون أولبريشت M. Albrecht للإمكانية التى يعكس بها الأدب مجموعة القيم والمعايير الثقافية السائدة فى المجتمع الأمريكى ، وما قام به شيبالد H. Sebald حين حاول فهم الشخصية الألمانية من خلال تحليل الأغانى المنشورة فى كتب الأطفال الألمانية ، وما سعى إليه هيمسون L. Haimson لفهم بعض جوانب الشخصية الروسية عبر قراءته لنماذج منشورة من الشعر ، بالإضافة إلى محاولة الباحثة المصرية نوال المسيرى دراسة الحارة القاهرية مستعينة بأعمال نجيب محفوظ .

والحق أن اختيار بعض الأمثلة المستقاة من الأعمال الأدبية شواهد لمحاولة فهم جوانب من الحياة الاجتماعية لا يشكل سوى مهمة مفيدة ، لكنها ثانوية ، للتحليل الأدبى .

فمن ناحية ، يقوم هذا الاختيار فى أساسه على أن هذه الأمثلة تتفق مع مايقدمه الباحثون الاجتماعيون من آراء ونظريات . ولهذا السبب يقع عليها الاختيار دون غيرها من الشواهد الكثيرة التى تحويها لوحة الأعمال الأدبية ، وإن كان هذا لا ينفى بطبيعة الحال إمكان الاستعانة بها بوصفها مصدراً من مصادر الدراسة الاجتماعية، لما تحمله من نماذج شخصية ، أو دلالات قيمية ولغوية .

ومن ناحية أخرى ، فإن مثل هذه الدراسات قد لا يمكنها أن تمس إلا عناصر هامشية للعمل الأدبى دون بنيته الجوهرية ؛ وهى عناصر تقع — مهما كان عطاؤها — خارج الهوية الأدبية وتخطيطها الجمالى بالمعنى الدقيق .

ولعل الدراسة المترجمة هنا تنتمى إلى هذا الاتجاه ؛ فقد تناولت عملين مسرحيين ، ألف أولهما الكاتب الليتوانى جيوزاس جروزاس J. Grušas ، والثانى للكاتب الإستونى بول إيريك رومو P. E. Rummo ، فى محاولة لبيان مواصفات تجربة التحديث السوڤيتية ، ضمن عشرة معايير مرجعية حددها الباحث ، هى : البيروقراطية ، وتنوع الوظائف ، ووحدة النظام الاجتماعى ، والمجتمع الجماهيرى ، والتدفق ، والنمو التكنولوجى ، والتقدم العلمى ، والإسراع فى التغير ، والتعقد الاجتماعى الثقافى المتزايد ، والوسائط الإلكترونية . . . وحيث تمثل سمات هذه المعايير — من وجهة نظر الباحث — إطاراً عاماً لتصنيف المادة الخام التى استقى منها خيال الكاتبين ، أو ما أطلق عليه « النموذج النفسى التاريخى » لأعمال الخيال .

* يعمل رئيساً لقسم الاجتماع والأنثروبولوجيا بكلية ديكنسون بالولايات المتحدة . قدم عدداً من المؤلفات فى علم اجتماع الفن والأدب ، ترجمت إلى اللغات السويدية ، والأسبانية ، والفرنسية .

** من أعمال الملتقى الدولى الرابع لتقدم الدراسات السلافية ، الذى عقد بمدينة دنيڤر بولاية كولورادو الأمريكية ، فى المدة بين ٢٥ - ٢٧ مارس ١٩٧١ ، ونشر بعد ذلك ، انظر : Kavolis, V. "Literature and the Dialectics of Modernization", in Literary Criticism and Sociology, Joseph P. Strelka (ed). , The Pennsylvania State University Press, 2 nd ed. , 1973, pp. 89 — 106.

والنظرة العجلى إلى هذه المعايير تقفنا على ميلها العام إلى اختزال التجربة التحديثية المجتمعية فى صورة سمات محددة ، قد لا تمثل أو تعبر عن واقع التغيير الثقافى فى كليته وشموليته ، حيث تضحى التجربة التحديثية عبرها مجرد عملية اكتساب (أو فقدان) لسمات بعينها . وهذا ما يعنى محدودية الدلالة التى تشير إليها ، فيما لا تستطيع أن تزودنا بفهم معمق للميكانيزمات الفعلية للتغيير ، حين تجرد واقع التجربة التحديثية من سياقها التاريخى ـ البنائى .

كذلك تبدو تطبيقات الباحث لأنساق الوقت ، والدور ، والصراع ، والقوة فى المسرحيتين ، تقويضا لخصوصية أدبيتها ، وخفضها إلى مجرد ظاهرة معرفية . ذلك أنه بمقدار ما يتجه النقد السوسيولوجى حصراً نحو البحث عن مضامين الوعى التجريبى للمبدعين ، فإنه يترك وحدة العمل تفلت منه ؛ وهذا يعنى طابعه الأدبى بصورة خاصة . أضف إلى ذلك أنه مهما كانت مصداقية هذا النموذج النفسى التاريخى ، فإن محاولة النظر إليه بوصفه إطاراً عاماً لتصنيف المادة الخام التى يستقى منها الفنان ، تكشف عن التباس ضمنى لمفهوم « الخيال » عند الباحث . فهو أشمل من أن يكون مجرد (ملكة) تستدعى الصور المسايرة لعالم الإدراك المباشر فى الأعمال الأدبية ؛ إذ إن آفاقه الأوسع تمنح فعالياته معنى الانعطاف والتوافق المتجددين .

من هنا فإنه لا حاجة من أجل فهم النص لإضفاء أية أهمية خاصة على ما أطلق عليه الباحث « المقاصد المضمرة أو الظاهرة » لمبدعه ؛ فهى لا تؤلف سوى عامل واحد ضمن مؤشرات عدة ، من منطلق احتمال كثيراً ما يحدث ، وهو عدم توافق المضمون الفكرى لعمل أدبى ما مع النظرة الفكرية الشاملة لمبدعه ، أو أن يحمل المنهج الفكرى للمؤلف فى طياته فهماً وتقويماً زائفين للواقع بدرجة أو بأخرى ؛ وهو ماعناه تولستوى مراراً بقوله : « إن أبطالى وبطلاتى يتصرفون أحياناً خلافاً لما أريد . إنهم يقومون بما يجب أن يقوموا به فى الحياة الواقعية ، وكما يجب أن يتم فيها ، وليس كما أريد » .

ذلك أن المضمون الفكرى للمبدع لا يصاغ برغبته الذاتية وحدها ، بل يتشكل كذلك بحدة التعبير عن وعيه ، وبقوة المواضعات الاجتماعية والثقافية الموجهة له .

ولعل هذا ما حدا بالباحث إلى التمييز بين اتجاهه واتجاه البنيوية التوليدية كما أورده لوسيان جولدمان **L. Goldmann** فى كتاباته . ففى الوقت الذى يركز فيه الاهتمام على ذاتية الفنان ، نجد البنيوية التوليدية تسعى إلى التأكيد المبدئى على أن العمل الأدبى ناتج اجتماعى بقدر ما هو إبداع فردى ، أو أكثر مما هو كذلك .

على أية حال ، ربما مثلت هذه الدراسة دعوة إلى علم اجتماع الأدب أن يبلور منهجيته ويكمل عدّته للتعامل مع الواقعة الأدبية .

الأدب وجدليات التحديث

لدى دراسة مختلف العلاقات بين العمليات الاجتماعية والأدب ، تواجه الباحث السوسيولوجى إحدى المشكلتين الأساسيتين أو كلتاهما؛ أولاهما هى مشكلة السبيل إلى إدراك العملية الاجتماعية المضمرة فى عمل أدبى ؛ والثانية هى التأثير الحقيقى لهذه العملية على العمل .

ولقد تبدو المشكلة الأولى أيسر فى التعامل معها ، حيث إن كل ما يحتاج إليه المرء فى تحليل الأفكار الاجتماعية المضمرة أو الظاهرة للكاتب[1] ، هو قدرة على قراءة علامات وتنظيم مفاتيح يمكن بواسطتها استخراج معانى هذه الأفكار ؛ وهذه ليست بالمهمة العسيرة . فالأمر هنا يتطلب رؤية عامة تضع أيدينا على وجهة الأفكار وكنهها ؛ وهو ما تتكفل به سرعة إدراك مدربة ، بشكل أو بآخر .

وتبدو المشكلة الثانية مختلفة إلى حدّ ما فى التعامل معها ، وتعنى محاولة اكتشاف الدلالات التى يمكن بها قياس التأثير الذى يُفترض أن عملية اجتماعية* تمتلكه على عمل أدبى ، خصوصاً إذا كان هذا العمل لا يركز بوضوح على هذه العملية ونتائجها .

وفى هذه الحال تبدو الحاجة أمس إلى نماذج نظرية لإدراك البيانات قبل تقديم ملاحظات صادقة أو زائفة حولها . ومن الملحوظ أن علم اجتماع الأدب غير قادر بعد على تقديم مثل هذه النماذج .

إن غرضى الرئيسى هنا هو أن أتقن ما يلى : أولاً نظرية لبناء العمل الأدبى (أو المسرحى بشكل أوضح) ؛ وثانيا نظرية حول التأثيرات التى يُتوقع من عمليات التحديث الاجتماعية أن تمتلكها حول الخيال ؛ وثالثا بعض تصورات للطريقة التى تتشكل بها المادة الخام للخيال فى بناء الأعمال الأدبية ، فى حين يهمنى كذلك ما إذا كان هذا النمط من التحليل يمكن أن يلقى الضوء على مسألة القيمة الجمالية للمنتج الأدبى .

ولقد وضعت فى اعتبارى استخلاص فائدة امبيريقية لهذه النظرية ، عن طريق تقديم تحليل موسّع لعملين أدبيين ، فاخترت مسرحية رائدة من جمهورية لتوانيا السوفيتية ، نشرت عام ١٩٦٧ ، وأخرى من إستونيا نشرت عام ١٩٦٩ . وكلا العملين يمتلك صلاحية إلقاء الضوء على الطرق التى يمارسها كاتبان يتبعان تقليدين مميزين ، عبر إطار متماثل للنظم الاجتماعية ولعمليات التحديث المتشابهة . ففى كلا هذين العملين ، حددت الصور العصرية للتحديث خلال التجربة السوفيتية ، وإن كان يمكن أن نفحص أيضاً التأثير الأدبى للاتجاهات الأكثر عمومية للتحديث* فى آنٍ معا عبرهما .

* تعنى العملية الاجتماعية **Social Process** نموذجاً من نماذج التفاعل الاجتماعى المتكررة والقابلة للتحديد . وتنطوى القائمة التقليدية للعمليات الاجتماعية الكبرى على : الصراع ، والتنافس ، والتمثل ، والتثقف ، والتوافق ، والتخصص ، والتمايز ، والتدرج الطبقى .

وينظر كثير من الدراسين إلى علم الاجتماع على أنه دراسة للتفاعل الاجتماعى ؛ أى دراسة للعمليات الاجتماعية . وجدير بالذكر أن العملية الاجتماعية تعد نموذجاً للتفاعل الاجتماعى يمكن ملاحظته فى حدود مدة زمنية محددة . ويطلق على النموذج الذى يقبل الملاحظة فى مدة محددة مصطلح « بناء » . لمزيد من التفصيل ، انظر :

د. محمد عاطف غيث (تحرير ومراجعة) : قاموس علم الاجتماع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٤٣٤ .

* يعرف سيريل بلاك **C. Black** « التحديث » **Modernization** بأنه العملية التى يتم بواسطتها تبنى النظم المتطورة تاريخياً ، ونقلها لأداء وظائف جديدة ومتغيرة . والعملية من وجهة نظره تعكس تطور المعرفة العلمية على نحو يسمح بمزيد من التحكم فى ظروف البيئة الطبيعية . وهذه التغيرات هى التى صاحبت الثورة العلمية والصناعية فى الغرب . لمزيد من التفصيل ، انظر :

Black, C.E : The Dynamics of Modernization, Harper and Row, N. Y., 1966, p. 7.

ابتداء ، سوف أقدم تساؤلاً ساذجاً ، غير مسبوق بأية تصورات منهجية ، حول أفكار التغير الاجتماعي المضمرة في العمل الأدبي نفسه ، ثم أقوم بتحليل العمل الثاني على أساس فرض منهجي علمي ، تطور في دراسة العمل ، وسوف يكون مقترحاً على أنه مثال عام لتحليل الأعمال الدرامية .

العمل الأول هو مسرحية « الحب ، وموسيقى الجاز ، والشيطان » Love, Jazz and the Devil[٢] ، التي ألفها الكاتب الليتواني جيوزاس جروزاس J. Grušas (ولد عام ١٩٠١) . والمسرحية تصور ثلاثة شبان وفتاة من الموسيقيين الهواة الذين استهواهم (ماعدا الفتاة) البحث عن تجارب حادة في الموسيقى الغربية ، والرقص البرى ، واللغة المبتذلة ، والشجار المشترك ، وتعاطي الكحول ، وحيث يبدو سلوكهم انفعاليا ، وسريع التأثير ، يتسم بالتغيرات الفجائية للمزاج والحالات غير السّوية . ويفسّر إحساسهم بالضجر نقص المعنى والمغامرة ، وضياع الأمل في حياتهم (وهو ما يعبر عنه بأنهم مجموعة من المرضى الذهانيين) .

أحدهم مخادع وانفعالي بلا أية رغبة واضحة ؛ والآخر مشغول الذهن بأشباح القتل والاغتصاب ، دون أن يقدم على أية جريمة . والده معلم سابق للفلسفة البورجوازية ، وخبير في مفهوم الحب كما ورد في الفلسفة الألمانية ، على الرغم من أنه يرعى في منزله عشيقة ابنه وطفلها ؛ والثالث شديد العنف ، وابن قاضي ادعاء شيوعي ، قام ذات مرة بتعذيب والد زميله معلم الفلسفة . وكونهما صديقان حميمان ، يفسر أن أخلاقهما يمكن أن ترى بوصفها نتاجاً للتعارض التاريخي بين النظريتين المثالية والمادية ممثلة في أبويهما ، وحيث التأليف بينهما على الرغم من ذلك ، لا يمثل تكاملاً لنظام أعلى بالأسلوب الهيجلي ، بقدر ما هو خواء داخلي بحثاً عن حالات احتدام متغيرة . ومصدر هذا الخواء يبدو في حقيقة خيانة والديهما لجذوة الإنسانية ؛ فمعلم الفلسفة بولعه غير الفعال بالكتب ، وبخيبة الحب في الموقف الحقيقي ؛ والقاضي بمشاركته في تعذيب البؤساء ممن يطلق عليهم « أعداء الشعب » . وهذا ما يعني أن هذا الخواء ليس إلا نتيجة خيانة لبضاعتين أيديولوجيتين ، ومن ثم إبطال لهما

وبرغم أن كلا من القاضي والمعلم جاءا من بيوت طيبة ، حيث كانت أماهما (ماتتا الآن) قريبتين من زوجيهما وأبنائهما ، وكذلك أبواهما ، فإنهما يمثلان نتاج بيتين مهشمين . أما الفتاة البريئة ، التي تشع بنقاء الحب ، فقد هجرها والداها . ويحتفظ الشاب الثالث ، وهو لقيط ، بمقاومة الشر المتمثل في أصدقائه . وهذان الأخيران يتحصنان ، بدرجات مختلفة ، ضد فساد الروح بحلمهما بعودة الأم ــ الأم الخائنة التي هجرت أطفالها . وكلاهما لا يلومها ؛ لأنهما (يعتقدان) أن هذه الخيانة كان دافعها حبها لإنسان ما آخر ، في حين أن خيانات الأبوين الأيديولوجيين للولدين الآخرين كانت غير شخصية ، ودون حب .

ويجد جروزاس خيراً فطرياً فيما يعمل بعيداً عن الحب ، حتى ولو كان هجر أم لأطفالها ، وشراً متناهياً فيما يعمل دون حب ــ من كتابة الكتب ، إلى تصور بناء مجتمع عادل .

ولقد تبدو هذه الخاتمة نفسية إلى حدّ ما ، وأنها يجب أن توضح بدقة من خلال مفاهيم ميتافيزيقية . وفي إحدى مستوياتها ، أشك أن الأم المهاجرة ، التي توحي عودتها المتوقعة بالخير ، هي صورة جروزاس للإيمان الديني . إن الأمّين اللتين تمثلان هذا الإيمان قد ماتتا سوية من أجل هؤلاء الأطفال ؛ وكل ما هنالك أنها هجرت هؤلاء الذين ظلوا غارقين في الوهم والأمل . وهي لهذا ، ربما تعود بعد أن تثوب وترجع عن أنانيتها .

إن حلم عودة الأم الخائنة هذا يقدم رؤية تطهير من خلال إيمان ديني نابع من قناعته الذاتية والأواصر التي تربطه بالماضي . إنها هذه الرؤية التي تؤكد « إغواء الخير » الذي قيل إن الفتاة تمثله ، مادامت قد هوجمت وقتلت دون قصد على أيدي هؤلاء الأطفال . إن الكشف الأساسي لجروزاس هو كراهة الناس مجسدة في الصراع بين أسلوبين عقليين مختلفين .

أما مسرحية « لعبة سندريلا » The Cinderella Game[٣] التي ألفها الكاتب الإستوني بول إيريك رومو P. E. Rummo (ولد عام ١٩٤٢) ، فيرتكز تحليلها على فرضية منهجية ترى أن بناءها يتكون من أنساق واضحة ، وأنه لكي نفهمها ، يجدر بنا أن نؤكد ، بشكل اقتصادي ما أمكن ، كل الانساق المميزة التي يمكن الاحتياج إليها لتوضيح ما يبدو في المسرحية . ويعد النسق مجموعة من الأحداث التي تتصاعد بآلية مميزة ، وكل نسق يجب أن يكون متماسكا داخليا ، ومستقلا نسبيا عن بقية الأنساق الأخرى المماثلة[٤] .

وطبقاً لهذا المدخل ، فإن بناء المسرحية يفهم لا عن طريق السؤال حول ما يفعله الممثلون (أو ما يعنونه بأدوارهم) ، ولكن ــ بالأحرى ــ عن طريق الأنساق المماثلة التي يشاركون فيها . إن مشهداً بعينه لا يكون هو نفسه مكوناً للنسق ، ولكن يكوّنه منتوجه الذي يمثل مفتاح طبيعته . فثم مشهد يحل محله مشهداً مختلفاً يقدمه ، يمكن أن ينتج بواسطة المبدأ الذي يحكم عمليات النسق الذي هو فيه بمثابة المفتاح .

ولو قد تم التحليل البنائي بشكل مقارن ، لوجب أن يكون نسق المقولات الذي يفرزه معمما بشكل كاف ، كي يضحى مناسباً بطريقة ملائمة للأعمال الأدبية التي تختلف اختلافاً كبيراً في الأسلوب والمحتوى كليهما (ولكن ربما حدث هذا خلال النوع الأدبي نفسه) .

وبناء مسرحية « لعبة سندريلا » ، وربما كان كذلك بناء أعمال مسرحية أخرى ، يمكن ملاحظته بما هو أنساق مترابطة ذات أنماط أربعة : أنساق الوقت ، وأنساق الأدوار ، وأنساق الصراع ، وأنساق القوة . . وهي أنساق يتخلل كل منها الآخر في موقف أساسي ، يتمثل في مسرحيتنا على النحو التالي : بعد سنوات تسع من زواج سندريلا ، لم يتأكد للأمير ما إذا كان قد حصل على سندريلا الحقيقية ، ويبدأ البحث عن الحقيقة .

أول نمط للنسق الذي يظهره التحليل البنائي في تناول « رومو » لهذا الموقف ، يتكون بدوره من أنساق متعددة للوقت ؛ إذ يمكن تمييز ثلاثة أنساق للوقت في المسرحية : الأول ، يشتمل على التصورات الذاتية المتعددة لمفهوم الوقت ، أو الطرق المختلفة التي تتحقق من خلالها تجربة مرور الوقت بالنسبة إلى كل ممثل على حدة . ففي مختلف الأنساق الشخصية ، يضحى الوقت مزعجاً (للجيل القديم القوي ــ الملك ، والسيد ، والسيدة) ، أو يمهد السبيل لتحول السعادة إلى صحوة

(للشاب الحساس الممتاز ـ الأمير) ، أو يعاش بوصفه جهداً مستمراً للعمل المنزلى والانتظار (للمراهقة غير المحظوظة ـ الفتاة) .

ويظهر النسق الثانى للوقت عن طريق الطقس الاجتماعى للزيارات السنوية المكررة للأمير وسندريلا إلى المنزل الذى وجدها فيه ، حيث كل مشاهد هذه الزيارات ، بأحاديثها المتشابهة ، وما يتصل بها من الترحاب بها ، نمطية ومقدمة دون استخدام الشخصية .

فإذا استطاعت الأوقات الشخصية أن تمتلك ظلالا مختلفة ، فإن الوقت الاجتماعى يظل مهلكاً فى تكراره .

والنسق الثالث للوقت مقترح فى النهاية ، عندما فارق الأمير سندريلا وهو غير متأكد منها ، فيها الفتاة الشاحبة ، التى حلت محل الأميرة فى العائلة ، قد أخبرت أنها سوف تحصل غدا على دورها ، مثل سندريلا ، لكى تذهب إلى حفل الرقص ـ فى قصر آخر فى الغالب ـ وتقابل أميرا آخر .

تلك حادثة إذا حكمنا بمقارنتها بالأميرة سندريلا التى كانت قبلا فى قلب هذه التجربة ، فسوف تحول فتاة غير متأكدة من نفسها إلى أميرة خجول . لكنها كذلك سوف تغير من جاذبية إنسانة اجتماعية ، ولو بشكل غير كامل ، إلى ممثل آلى لدور اجتماعى .

هذا ما يبدو عليه اكتمال التطفل العجيب للوقت الأسطورى فى الطقس الاجتماعى ؛ هذا التطفل الذى يؤكد هويته ويفتن العالم ، لكنه يرسم أقنعة تغذى قاعدة للعرض الآلى لطقس اجتماعى جديد عندما تنتهى اللحظة الأسطورية ـ أعنى العملية الفيبرية لطقسية الكاريزما* .

وفى أى الأحوال ، عندما تنعش الطبيعة نفسها فى الربيع ، فإن المجتمع لا يستطيع . إنه يحتاج إلى الأسطورة لكى تنعشه .

والنمط الثانى للنسق فى المسرحية هو نسق الأدوار**، الذى يبدو مغلقاً تماماً ومتماثلاً فى الغالب . وخطه الأساسى ينقسم إلى نسقين فرعيين : محل الإقامة الذى جاءت منه سندريلا ، وقصر الأمير . الأدوار فى محل الإقامة هى للسيد ، والسيدة ، وابنتيهما ، وسندريلا الفتاة المهملة . أما أدوار الابنتين فتبقى مجرد أدوار : شواغل معادة ، وواجبات جديدة ، تعلمتاها بالميل المحدد لما تمثله أدوارهما . وهما تستطيعان حتى أن تكونا ملمتين بتفسيرات عقلية لتاريخ أدوارهن .

ولكن البناء الأساسى لهؤلاء النسوة غير الاجتماعيات من الجيل الأكثر شباباً هو دور آلى يجب أن يكون مناسباً لهن شخصياً . وخلال هذا النسق لا تبقى ذاتياتهن الحقيقية ، خلا الأدوار التى يلعبنها . فالنسق العائلى محكوم بمبدأ تقسيم الوظائف البحت . والنسق الآخر الآلى للأدوار يوجد فى القصر . فالنسق السياسى يمثل تجسيداً لمبدأ المشابهة الحقيقية للبناء . فالملك له صنو لا يمكن تمييزه عنه هو نائب الأمير ؛ والأمير له صنو آخر هو نائب الملك . ويساعد التنظيم بقوة على ترسيخ هذا النسق ؛ إذ إن الأمير كلما كان فى صحة ومع ذلك يعاف المشاركة ، يمكنه أن يحل صنو الملك محله ؛ والأمر كذلك بالنسبة للملك . وهكذا ، فالمستقبل فى النسق السياسى يبدو مرتبطاً بإعادة الإنتاج الآلية .

أما سندريلا فتبدو وسيطا للتبادل بين النسقين العائلى والسياسى . ففى مقابل أن يمد النسق العائلى النسق السياسى بنوع من المادة الإنسانية الأولية ، يستقبل النسق السابق (العائلى) التأثير ـ مثل خدمات سندريلا بوصفها عاملة فى بلاط السيدة . والأميرة سندريلا هى كذلك وعلى وجه الدقة دور : إنها تؤدى وظائفها بطريقة آلية تماماً (مثال ذلك ، أنها تستخدم دوما العبارات نفسها عندما تمتدح الطريقة التى عاملها بها أبوها وزوجته قبل أن تصبح أميرة) . هى فقط دور دون شخص . واستبدال سندريلا المألوفة بها فى النسق العائلى يعنى أنها شخص بدون دور . . شخص ذو تنشئة اجتماعية تقوم على الانتظار والتوقع، إنها إيجابية وتلقائية بطريقة هشّة ؛ ولكنها لكى تدرك حقيقة شخصيتها فإنها تنظر إلى الصور فى غرف الأطفال مقلدة ما تفعله سندريلا . إن إحدى السندرلتين هى النفى التام للأخرى ؛ فالأولى تمتلك كل ما ينقص الثانية . والاثنتان لا تندمجان تقريباً إلاَّ فى لحظة أسطورية ، عندما يصير الشخص والدور كلاً واحدا معبِّرا عنه بوضوح ـ وهو ما لا يتكرر مرة أخرى . ويشغل ممثلو الظل كذلك ـ الأمير ، والسيد ، والسيدة ـ مواقع فى نسق الدور ، ولكنهم أكثر أهمية بوصفهم مشاركين فى نسق الصراع والقوة . ومفهوم الصراع يتضمن بعض درجات المساواة بين الخصوم ، حيث تبدو نتيجته مفتوحة . والقوة ، على الجانب الآخر ، تدعم الملكية بواسطة فرد ما أو شىء ما من القدرة الفائقة بحيث يؤدى نوعاً خاصاً من النتيجة . وهكذا فنسق الصراع جدلى ، مقابل جبرية نسق القوة .

وثمة نسقان فرعيان أصليان فى مسرحية رومو ، يصارع الخصوم فيهما بعضهم بعضا إلى حد العراك ، وثمة صراع آخر زائف يتمثل فى تعرض الخصوم أنفسهم إلى عنصر نشط فى محاولة لإغرائه .

ويضم واحد من هذه الصراعات النشطة سيدة المنزل وسيده ؛ ذلك المنزل الذى وجدت فيه سندريلا الأصلية . السيدة تمثل اختلال الحياة ، فى حين يمثل السيد الذهن العملى . لقد كان يشارك زوجته فى الماضى ، لكنه ، منذ سنوات تسع ، ألف مقاومتها على الدوام . إنهما الآن يحاربان ضد حدودهما أكثر مما يحارب أحدهما الآخر ؛ فالحياة راكدة تدور على وتيرة واحدة ، والذهن العملى يضعف فجأة بالتشويش والفراغ تحت اسم تنظيم الأشياء وجمع الوثائق والمعاملات . وهكذا يمكن مراقبة صراع الحياة ضد الآخر ، بين زوجين عاملين ، بوصفه نوعا من الصراع البورجوازى أو الأبوى القديم .

---

* فصل عالم الاجتماع الألمانى ماكس فيبر M. Weber من النمو الرهيب للبيروقراطية الطقسية (الروتينية) وسيطرتها على النظم الرئيسية فى المجتمع ، وخنقها للقوى الكارزمية المبدعة . انظر :

Rex, J. : Discovering Sociology, Routledge and Kegan Paul, London, 1973, p. 49.

** يمثل الدور Role أحد المكونات البنائية للنسق الاجتماعى ، بالإضافة إلى السلوك ، والفاعل الذى يلعب الدور . وهو بهذا المعنى يعنى المظهر الدينامى للمكانة Status ، ويشير إلى نمط متكرر من الأفعال المكتسبة التى يؤديها شخص معين . انظر :

- Parsons, T. : Social System, The Press, Glencoe, Illinois, Copyright, 1951, pp. 42 — 61.

أما الصراع الذى يشغل به الأمير فهو من نوع مختلف . لقد اكتشف أنه لا يعرف من تكون زوجته (ليس ثم ما يدهش فى هذا ، حيث أضحت مجرد دور اجتماعى أسطورى مؤكد) ، وما إذا كانت هى سندريلا الحقيقية أم لا (إنه لا يعرف ما إذا كان قد عاش مع أسطورة صحيحة أم زائفة) . إن يقظته تمثل تحديا واعيا للحقيقة ــ أعنى الصراع حتى النهاية ، الذى يخوضه شاب ضد الرواية الرسمية المصدقة للحقيقة ، وكذلك ضد الأوجه المتعددة والروايات البديلة التى يكتشفها المرء لو حفر فى المادة الأصلية للوجود ، التى تتبدى فيما وراء الرواية الرسمية .

إن الأمير يتخطى نسق الدور منذ وعى حاجته ؛ فهو يعرف فى نفسه تجسيداً لشك ما ، وللصراع ضد هذا الشك . وصراعه ــ فوق ذلك ــ ليس من أجل تفوق واع وقاطع ــ هو ثبات للعقل الذى يبحث عنه لكى يحتفظ به ــ ولكن كذلك بهدف استيعاب بدهى وإدراكى للكل الأكبر ، فى سبيل أن يمسك من خلاله بكل شىء للحظة ، ثم يطلقه بعد ذلك .

ولكى يستمر هذا النوع من الصراع فى تجربة شاب ، ترى المسرحية أن معضلة الوعى المضاد ربما تكون فى الصراع المميز للحاضر ؛ أى لجيل ما بعد الثورة ، وللإنتلجنسيا الحديثة فيما بعد التحديث .

أما الصراع الكاذب فيتشكل من خلال المنافسة بين ابنتى السيدة والسيدة ، ممثلتى الشهوة والعقل لإغراء الأمير بسحرهما الخاص . لكن الأمير يستجيب للحظة ، ثم لا يلبث أن يدرك أن بحثه الحقيقى لا ينبغى أن يتجه نحو مجرد مباهج مرتبة ومعزولة للجسم أو للعقل ، بل نحو الحقيقة الصحيحة (ربما كانت الحقيقة مبهمة ؛ لأن مكوناتها أضحى بعضها معزولا عن بعض) .

والنسق الأخير للمسرحية هو الخاص بالقوة ، التى تشغل الجميع عدا سندريلا المألوفة ؛ فالأمير مهتم بتحليل الطبيعة الحقيقية لهذه القوة ؛ والآخرون باستمالة الناس وتعيين النواب ليمثلوا مصالحهم فى المواقع المهمة . ولكن ما يظهر فى المسرحية هو أنه لا أحد يمتلك قوة حقيقية عدا السيدة ، الممثلة الفاسدة للحياة ؛ فهى تمتلك القوة على مستويين : الأول ، اكتسابها قوة اجتماعية تفوق فيها سندريلا فى القصور المتعددة للدولة لكى تمثل مصالحها فى استمرار لعبة الحياة أى لعبة سندريلا نفسها . وعلى المستوى الثانى ، استحواذها على القوة الأسطورية لتحويل فتاة الظل إلى سندريلا ذات الحذاء الذهبى ، التى سوف يتزوجها الأمير . إنها حياة فجة ، تكشف عن قوة الاعتداءات السحرية للوقت الأسطورى فى الطقوس الاجتماعية المعادة . أما عن الآخرين ، ففى حدود إمكاناتهم تتحدد حقيقة القوة لديهم . أما بالنسبة للأمير المهتم بطبيعة الحقيقة فحسب ، فإنها تتحدد فى قوة الوعى لديه من أجل تعرف الحقيقة نتيجة لبحثه عنها . لقد حاول أن يواجه الحقيقة ويكتشفها عن طريق إساءة معاملة سندريلا المألوفة ، أو استخدام الحذاء الذهبى ، الذى لم يناسب حتى المرشحة الأكثر شبها ، أو حتى مراقبة فتاة الظل . هكذا بدا الأمير نمطا للمثقف الذى لا هو بالمفيد ولا بالقادر على الانتظار ، والذى لا يفعل شيئا خلا محاولة فهم الحقيقة التى تفر منه لأنه يحيا فى إهابها . وهو لم يكن يعرف كذلك أن الحذاء ــ أى الأداة التى استخدمها لكى يجلو الحقيقة ــ هو نوع من الإنتاج المعد للتصدير بشكل فاسد . إن الفكرة التى احتفظ بها بوصفها مقياسا صحيحا للحظة السحر الأسطورية ترفد المناسبة الوحيدة المتاحة فى المسرحية للسيدة العجوز كى تشعر بالضعف فى تسلطها . (تمثل هذه الفكرة كذلك تحديا للمؤلف بوصفه منتجا لمقاييس الحقيقة الصحيحة) .

إن نسق القوة فى مسرحية « لعبة سندريلا » ليس إنسانيا . إنه نسق تستغل فيه حياة عاجزة أناسا كى تتمسك بالقوة . إن قوة الحياة تعتمد على قابليتها لتوليد لحظات أسطورية تبرز نظاما طقسيا اجتماعيا . وقدرة الناس فى مقاومة ظلم الحياة تعتمد على قابلية محتملة لتشييد مقاييس صحيحة للحظات الأسطورية لخبرتهم ، وللاحتفاظ بهذه المقاييس بوصفها تعريفات أساسية للحقيقة الاجتماعية التى يحتجزونها لأنفسهم .

عبر هذه الفكرة ، يكشف رومو حسا لإمكانية سحر نفاذ ، حتى خلال النسق المغلق للحياة ، بدلا من الإلحاح على ضرورة عدم التوهم ، مثلما يفعل المؤلفون الغربيون(*) .

لقد قرأت مسرحية جروزاس قبل الأخرى بعام ، فبدا لى منهج التحليل الوصفى حينئذ مناسبا لرصد محتواها سوسيولوجيا . ومع ذلك ، ففى محاولة تحليل « لعبة سندريلا » واجهتنى طبيعتها الأساسية ، وافتراض الحاجة إلى مفهوم واضح لبنية من الأنساق بهدف الوعى بما يدور فيها . لكننى حين شئت تطوير المنهج فى تحليل مسرحية رومو « الحب ، وموسيقى الجاز ، والشيطان » ، اكتشفت أنه مناسب وقابل للتطبيق بشكل عام ، برغم ما قدمه من نتائج زهيدة ، خصوصا بالنسبة لنوع معين من العمل الدرامى يقدمه مؤلف معاصر ومزيف ، ممن تدرب عقله على الطريقة العلمية للتفكير فى عبارات ذات أنساق محددة ، وآليات مرتدة ، إلى غير ذلك من الطرق ، حتى فى التعامل مع موضوع إنسانى .

إن رومو يظل مجرد إنسان ، فى حين أن جروزاس نمط أكثر تقليدية لإنسان يميط عمله اللثام عن رؤية كونية متفردة بأكثر من تخيل لاختلاف أنساق متفاعلة . وربما كان مدخلى أكثر ملاءمة للتطبيق على الأعمال المسرحية الخاصة بالمجتمع الصناعى المتقدم ، وعلى وجه الخصوص المسرحيات التى يتحتم إنتاجها . إن التصور الذى قدم المجتمعات الصناعية ربما ينتج نمطا واضحا من الأدب الدرامى بمستويات واضحة ذات قيمة جمالية ؛ وهو تصور يؤكد النتيجة الأكثر عمومية : ما تأثير العمليات الاجتماعية ، وعمليات التحديث بالأخص ، على بناء الأعمال الأدبية ؟ وكيف يمكن لهذا التأثير أن يتحول فى ذهن المؤلف إلى أبنية مدركة ورمزية ؟ ولسوف أقدم تساؤلى هذا فى نموذج نظرى ، قد لا يكون منبثقا من العمل الأدبى ، ولكن بالأحرى من التأثيرات النفسية العامة للتحديث البنائى الاجتماعى ، بهدف توضيح الأبنية التى وجدناها فى المسرحيتين من خلاله .

والافتراض الأساسى الذى تشير إليه فكرتى عن التحديث النفسى يتلخص فى أنه عندما يتأثر العقل البشرى بأية عملية اجتماعية ، فإنه يتشكل إما بتأكيد هذه العملية وتحقيق هويته بواسطتها ، متبنيا ملامحها كما لو كانت ملكة ، أو بالتمرد عليها ومعارضتها . وهكذا ، تعمل آليات الخيال عن طريق القدرة الأساسية للاختيار بين ما هو أكثر تأصلا فى الحقيقة الاجتماعية الظاهرة ، وما هو مفتقد فيها . وعلى سبيل المثال ، إذا كان الاتجاه السوسيولوجى ينحو نحو بيروقراطية

رشيدة ولا شخصية ، فإن حصيلته النفسية ربما كانت أكثر تنظيما وتعقلا ، متمثلة فى نمط غير عاطفى للشخصية ، يتعلق بالاستخدام النظامى للأدوار أكثر مما يختص بمشكلات ذاتية أو ميتافيزيقية . ولكن فى عملية رد فعل للاتجاه السوسيولوجى ربما أظهر نمط غير رشيد للشخصية ميلا نحو الرومانتيكية ، والتعبيرية ، والصوفية ، والسياسة ، وثقافة الاستغراق . . . أعنى مجموعة من القواعد الاجتماعية الثقافية ، على نحو يجعل المعضلة النفسية الثقافية حذرة من التداخل الوظيفى ، وعدم إدراك كلية الحقيقة الاجتماعية ، حيث تتمثل الاستجابة النشطة للوعى بالتداخل فى بذل الجهد لتوضيح الغموض فى العلاقات المركبة ، فى حين تمثل الاستجابة النشطة للوعى بعدم الإدراك بحثا عن تبسيطات عاطفية ، كلها نماذج صحيحة لطبيعة الأشياء والأنساق التى تعى نفسها[٦] .

ولسوف أحدد عملية التحديث النفسى بالوعى المتزايد بهذه المعضلات (يوجزها الجدول رقم « ١ ») ، حيث تتأكد الاستجابة التحديثية لأى اتجاه من الاتجاهات الاجتماعية للتحديث ، أو تتكرها الاستجابة التقليدية . فإنسان ما بعد التحديث يعى هذه المعضلات ويناضل من أجل التمييز بين التحديث والتقليد بمواد نفسية ثقافية ، دون كبح أحدهما على حساب الآخر[٧] . ويلاحظ أننى لا أستخدم « التقليدى » هنا بمعنى سياسى ، وأن مفهومى لما بعد التحديث يختلف عما قدمه دانييل بيل D. Bell وآخرون[٨] .

جدول رقم (١)
العلاقات المفترضة بين الاتجاهات
الاجتماعية وتأثيراتها فى الشخصية والثقافة

الاتجاهات الاجتماعية	التأثيرات فى الشخصية والثقافة	
	المتغير التحديثى	المتغير غير الرسمى
البيروقراطية	لغة رشيد ومنظم وغير شخصى-شكلية (فى اللغة وفى مستويات التقويم) .	غير رشيد بشكل جلى (رومانتيكية تعبيرية ، صوفية ، فردية) - رسمية (غير مبررة ومرتجلة)
تنوع الوظائف	انفصال ، وإلغاء مشاركة المتخصصين	اتصال أو انفصال ، واغتراب البسطاء .
وحدة النظام الاجتماعى	تراتبية فى الضبط ذاتية القمع التركيز على الشخصية والثقافة	مساواة فى الضبط رفض القمع عدم التركيز على الشخصية والثقافة
المجتمع الجماهيرى	تكرار مقنن	الحاجة إلى إعادة تأكيد وحدة الفرد والجماعة
التدفق	توجيه الانفاق لدرجة أن كل شيىء له احتياطى كبير ، ومن ثم فلا محل لكل ما هو ذو قيمة	فراغ داخلى - الحاجة إلى تقديم أشياء من من أجل التعبير عما هو ذو قيمة .
النمو التكنولوجى	تفوق	انحلال
التقدم العلمى	معرفة أسس عملية الأنساق	خبرة حسية بالتفصيلات المادية
الاسراع فى التغير	إرضاء مباشر - تجريب مستمر	وعى الاستقرار - استرجاع التراث
التعقد الاجتماعى الثقافى المتزايد	الترابط بين الأجزاء - تفسير الغموض	عدم إدراك الكل - حلم التبسيط
الوسائط الالكترونية	حيوية - صفات آنية وزائلة - عمليات أكثر منها نماذج	فقدان الحس والحركة - نقص المعرفة الأولية بهذه الوسائط

إن المادة الأولية للخيال لا يمكن أن ينظر إليها بوصفها استجابات للعمليات الاجتماعية فقط ، بل بوصفها ناتجا لما تشارك فيه كل المجتمعات الآخذة فى التحديث ، وبوصفها كذلك تنمية للأبنية الاقتصادية والقرابية والسياسية والطبقية لمجتمعات معينة . ولكى أحدد جردا سوسيولوجيا نافعا لهذه المادة ، فإن تقاليد المجتمع الثقافية المميزة ، ربما كانت بيئتها ونطاقها ، بالإضافة إلى القادة والأحداث ؛ وهو ما يعنى كل ما يطابق الخيال أو يتضاد معه .

ولقد يمكن القول إن النموذج النفسى التاريخى لأعمال الخيال يمتلك ثلاث ميزات صالحة لصياغة تحليل أدبى :

(١) فهو ، من ناحية ، يمدنا بإطار عام نافع (ثقافى وتاريخى) لتصنيف المواد الأولية التى يمتاح منها خيال الفنان ، عن طريق العمليات التاريخية الاجتماعية وخصائص تنظيم مجتمعه .

(٢) وهو ، من ناحية ثانية ، يساعد على إدراك أساس الوعى فى النتاج الأدبى وديناميانه الاجتماعية وملامحه ، ومدى استخدام هذه المواد الأولية فى صياغة الأعمال الأدبية ، أو مدى تجاهلها وتعتيمها .

(٣) وهو ، من ناحية ثالثة ، يعين على توضيح العمل فى خيال الفنان بشكل فردى مميز ، حيث إن شخصية الفنان ربما كانت واضحة فى طريقة استخدامه لهذه المواد .

إننى فى الحقيقة أشك فى أنه لكى نتعامل تعاملا ناجحا مع مواد أولية تشتمل على خصائص مزاجية وعقلية متداخلة فى عمل فنى (مثل خوف الطفولة الذى لا يكون مألوفا فى المجتمع) فإن الفنان قد يلجأ إلى استخدام نماذج مقننة يزوده بها المجتمع مادام لم يستطع أن يجعل هذه المواد الأولية واضحة للآخرين . وبناء على ذلك فربما تظهر تنشئة الفنان الاجتماعية أكثر وضوحا فى تناول هذه المواد على حين تظهر خصوصيته فى طريقة تعامله مع المواد التى يستمدها من المجتمع . وفى عمل فنى كبير قد نتوقع امتزاجا بين المواد التى يكون المجتمع مصدرا لها والمواد التى تكون الذات منبعها . ويتحقق هذا الامتزاج فى أشكال فنية مناسبة لكليهما . وهنا يمكننى مقاربة بعض من هذه القضايا فى تعليقاتى الختامية حول العملين اللذين قمت بتحليلهما من حيث الأبنية الخاصة بهما .

يخيل إلىّ أنه فى حين يختلف المحتوى الظاهر للعملين كل الاختلاف ، فإن كثيرا من المادة الأولية للخيال ، وكثيرا من الصفات النفسية الثقافية لهما متشابهة . إن نصيبا أوفى من مادة العملين الأولية يمكن أن يتأكد بوصفه عناصر للمعضلات العشر للتحديث النفسى الثقافى المشار إليه فى الجدول . كذلك فإن أساليب تناول المؤلفين المختلفة لهذه المواد تبدو متقاربة فى تفسير الاختلاف بين العملين من حيث القيمة الجمالية . والاختلاف الرئيسى هو أن « رومو » يستجيب ـ إلى حد كبير ـ لمعضلات التحديث النفسى الثقافى ، ويتعامل معها على مستويات أكثر ، وفى تنوع أشمل ، مما فعله « جروزاس » . وفى العمل الذى قدمه هذا الأخير ، يظهر كل ما أدركته بوصفه نتائج نفسية للبيروقراطية على مستوى واحد ، نتيجة للاختلاف بين الذكور فى الجيل الأكبر ممن يمثلون الاستجابة التحديثية ، وبين الشباب من كلا الجنسين ، ممن يمثلون متغيرين للاستجابة التقليدية ـ حبا وكراهة .

ولكننا فى مسرحية « رومو » نلاحظ أن السجل النفسى الممكن لتأثيرات البيروقراطية يبدو فى أنساقها على نحو مختلف عن الصيغ المؤثرة أساسا :

١ ــ فنسق وقت الطقوس الاجتماعية المكررة سنويا مسوّغ بشكل آلى ، والتطفل المحير للوقت الأسطورى فى هذا النسق يظهر بوصفه عنصرا تقليديا .

٢ ــ أنه منذ اضطلعت كل واحدة من هذه التطفلات بسياق جديد للطقوس الاجتماعية المكررة ، فإن هذا السحر الأسطورى غير المنطقى ظل مجرد وسيلة لتنشيط النسق الآلى للطقس الاجتماعى .

٣ ــ أن رمز عدم منطقية الحياة يتوقف على تسيير آلى لمنطق مستمر .

٤ ــ أن نسقين فرعيين من نسق الدور قد سّوغا بشكل منطقى ، مع أن ممثلين آخرين لم يهيآ لأدوارهما فى هذه الأنساق ، وانهمكا فى صراع غير منطقى : أحدهما باسم النظام وضد الحياة ؛ والآخر باسم وعيه وضد الرواية الرسمية للحقيقة وغموضها .

٥ ــ حتى الأشخاص الذين لم يهيئوا نسق الدور الآلى على نحو كاف كانوا بمحض الصدفة غارقين فى نوع من التنظيم المتماثل ، على نحو جعلهم يستغرقون فى عروض متماثلة لتفصيلات صغيرة .

٦ ــ أن حالة حياة ساحرة هى نسق من حفلات رقص ملكية مكررة . وهذه الطقوس الآلية الاجتماعية ـ الحفلات ــ تقدم الوسائل لحياة ساحرة ؛ وهذه الحياة الساحرة ـ شخصيات سندريلا المتعددة ـ تقدم الوسائل لممارسة طقوس اجتماعية آلية (الزيارات السنوية المكررة) .

نحن إذن بإزاء نموذج بنائى معقد فى نواته ، ومتماثل فى جماليته . كذلك فإن المادة الأولية المقدمة فيه بواسطة الخبرة المكثفة لمعضلة النسق الآلى غير الشخصى مقابل الشخصى غير المنطقى ، قد استخدمت لتشييد مجموعة من الأبنية ذات الدلالة ، التى تمثل تماما تخيلات لكيفية تفسير المعضلة فى مواقف خاصة ، يتوقف كل عنصر من عنصريها على الآخر . وفى قلب هذه الأبنية ، نكتشف فرضية تلاؤم العناصر المنطقية ، وغير المنطقية وأسلوب تداخلهما واستمرارهما فى صياغة العملية الآلية الكونية .

أضف إلى هذا المعالجة المتنوعة ، ثم عددا من معضلات التحديث النفسية الثقافية فى مسرحية « رومو » . كذلك فإن المسرحية الأخرى لا تحتوى على أية مادة من خبرة الكلية الاجتماعية الثقافية المتزايدة ؛ إذ تم إدراك هذه المادة فى شكل وعى للصراع بين غموض العلاقات المركبة والبحث عن تبسيطات عاطفية كافية . ومع وضوح هذه المعضلة فى قلب مسرحية « جروزاس » ، نجدها تغيم فى بنائها المرئى . وفى الجانب الآخر ، يعترف « رومو » بهذه المعضلة على مستويى إشكالية المسرحية وبنائها ؛ فإشكالية صراع الأمير تتوزع بين الأسطورة والحقيقة الاجتماعية . وربما لم يستطع « رومو » تحديدها بهذه الصورة ، لكنه يقرر ذلك من خلال البناء الثابت لمسرحيته ؛ إذ يتغلب على معضلة التعقيد غير المفهوم فى مقابل التبسيط العاطفى بشكل فنى ، عن طريق فك أبنيته المعقدة

المتعددة المستويات إلى شكل بسيط لمسرحية قصيرة وجريئة ، تتتابع فيها الأحداث ، دون خلفيات أو مشاهد مكررة ، أو إشارات ثابتة معقدة . إنه يمتلك أنساقا بنائية معقدة ، تقارب قوالب بسيطة مرئية ، توازى تقديم وظائف مختلفة للأنساق المتعددة . والنتيجة هى تعقيد بنائى كبير يعمل من خلال قوالب بسيطة ، على عكس ما يفعله بعض المؤلفين الطليعيين حين يقدمون قوالب أكثر تعقيدا من الأبنية المعرفية التى تدعمها ، وإن شاب التعقيد كلا الحالتين .

ولقد يبدو لى أخيرا أن « رومو » قد أعطى اهتماما متساوياً فى حدته لجانبى معضلات التحديث النفسى الثقافى التى يتناولها ؛ وهو ما أضفى حيوية أكثر على مسرحيته ، فى حين مال « جروزاس » إلى أحادية الجانب فى التعامل مع المعضلات نفسها ، حين ركز على الجوانب غير المعلنة للثقافة فى رفد جوهر مسرحيته ، واستخدم العناصر التحديثية فى الجزء الأكبر بوصفها متغيرات خلفية لتوضيح الطريقة التى أوجدت الثقافة غير المعلنة ، ولكن العناصر التحديثية لم تكن مضمنة بصورة مباشرة فى تصعيد الحدث الأساسى فى المسرحية . وكذلك لم تسمح هذه النظرة الأحادية النسبية باستخراج التنوع الداخلى فى المادة المستخدمة ، فى حين ظهرت جوانب الصراع بين صورتى « المحب والمدمر » التى تشتمل عليها الثقافة غير المعلنة فى المسرحية . وهكذا يمكن القول إنه لما كان « رومو » يستخدم خيالا عصريا موثوقا به فى مواجهة مواد عصرية ، فإنه لهذا شكل كيانا مناسبا لمادة الصفات النفسية الثقافية الأولية التى يتعامل معها ، فى حين يمتلك « جروزاس » شخصية مبتذلة إلى حد ما ، لم يختبر فيها الفرق بين التحديثى والتقليدى ، مع أنه يدرك كليهما إدراكا عصريا .

ولعل ما هو مضمر فيما أسلفت ، قد يتضح الآن من حيث هو نموذج سوسيولوجى لتحليل عمل فنى . وهذا النموذج يميز بين ثلاثة مستويات للتحليل :

١ ـ المادة الأولية للخيال (الصفات النفسية الثقافية) .
٢ ـ البناء المعرفى (الأنساق ذات الدلالة المطابقة فى عمل فنى) .
٣ ـ البناء المدرك (الكيان الظاهر ، أو تتابع الأحداث فى مسرحية) .

إننى أتصور الأعمال الدرامية التى تنسب إليها قيمة جمالية بما هى أبنية معرفية معقدة ، قابضة على مجموعة كبيرة من المادة الأولية للخيال فى ظروفها التاريخية ، ومضمّنة فى أبنية مدركة هى أبسط من محتواها المعرفى .

ولعل هذا المدخل يبدو أكثر ملاءمة للتطبيق على الفنون النسقية ، التى تتأكد فيها هوية المستوى الثانى بوصفه حضورا . وهو مستوى لا تثبته الدراما فحسب ، بل نجده فى كثير من الأدب الملحمى ، والرقص ، وأنماط معينة من القص ، وإن افتقدناه فى الشعر الغنائى ، والموسيقى ، والتصوير غير التمثيلى ، إلى غير ذلك من الفنون التأثيرية ، التى تتحول فيها على الفور المادة الأولية للخيال إلى بناء مدرك . وعلى الجانب الآخر ، فإن صياغة مفاهيم الأنساق الفاعلة فى الفنون النسقية (التى يمكن أن تقرأ بوصفها أبنية معرفية) يحدث إما قبل أن تتحول المادة الأولية إلى بناء مدرك ، أو فى أثناء هذه العملية ، بوصفها جزءا منها .

وصياغة المفاهيم هذه ليست بالضرورة عملية مدركة ؛ فالمسألة الأساسية هى تلك التى تؤدى إلى ما يمكن أن يعامل بوصفه أبنية معرفية . ذلك أن معاملا واحدا للقيمة الجمالية فى كل من الفنون النسقية والتأثيرية يبدو كما لو كان فعالية تبسيط غير محول (قوالب يمكن أن تستنتج أو يستدل على محتوياتها الأصلية الأكثر تعقيدا أو الأكثر غموضا دون خسارة) .

قد تلوح ثم مشابهات بين هذا المدخل ونظيره عند لوسيان جولدمان L. Goldmann . لكن جولدمان يفترض أن الوجود الموضوعى فى الحياة ذو رؤى عالمية كونية (أو ذو وعى جمعى غير مدرك فى عمله الأخير)[٩] ، يستطيع الكتاب فقط أن يدركوه ويفسروه فى كتاباتهم بدرجات مختلفة . ذلك أن حجم وعيهم يعتمد ـ ضمن أشياء أخرى ـ على درجة التكامل التى يعملون بها ، بطريقة مترابطة تماما ، وأن يفسروا مثل هذه الرؤى الإجمالية (أو حالات الوعى) . إننى أدعى أنه ربما كانت هناك حقب تاريخية تحوى رؤى كونية ، وأن ما هو (هناك) خارج بشكل عام ، وما يقدمه أى مجتمع لفنانيه ، هو الاختلاف بين الصفات النفسية الثقافية (المواد الأولية للخيال) التى يستخدمها الفنان ويقيم عليها تصميمه الخاص ، سواء كانت وثائق خطية أو ملاحظات سلوكية[١٠].وهذه الصفات تعكس تحليلا أكثر تفصيلا لما يعالجه جولدمان على أنه حالات جمعية للوعى ، حيث إن ما يلاحظه على أنه صفات عامة أحلّله أنا إلى عدد كبير من الأبعاد المميزة . ولسوف أنافح حتى النهاية حول حرية الكاتب فى الاختيار ؛ فهو يصوغ نسقا (أو شبكة من الأنساق المتداخلة) قد تختلف من كاتب إلى آخر ، أو لا توجد بالضرورة .

وهكذا فإن المدخلين كليهما يتفقان فى الأساس ؛ ففى حين اهتم جولدمان بخصائص عامة مشتركة فى الأعمال الأدبية والفلسفية ، أو بالقالب الأدبى الجمعى الأساسى كالرواية ، أجدنى أحاول تحليل ما هو مميز بين الأعمال الأدبية الفردية . وربما يرتبط بهذا الاختلاف فى اختيار المشكلة (أو إبرازها قدر الإمكان) تباين فى إدراك الطبيعة الأساسية لنشاط الكاتب . ففى حين يرى جولدمان الفنانين بوصفهم كاشفين للمعطى ، أراهم منشئين لنظم رمزية بديلة خارج المعطى وبعيدا عن استجاباتهم الذاتية له .

إن الأساطير الكونية أو التاريخية هى التى تطرح ـ أو ربما تساعد فى تشكيل ـ الرؤى الكونية ، وليست الأعمال الأدبية . ودون إنكار لوجود عناصر أسطورية فى بعض الأعمال الأدبية ، من الممكن تمييز الأعمال الأدبية النوعية . ويبدو غير شرعى أن أزعم أن العنصر الأسطورى ، بمعنى رؤية كونية حالّة ، يمثل حالة ضرورية سابقة للإنتاج الأدبى .

الهوامش :

(١) « . . . يحدث غالبا أن رغبة الكاتب فى وحدة جمالية تجعله يقدم عملا يحوى كل بنائه رؤية مختلفة وأحيانا متضادة لتفكيره أو لما هو مقتنع به ، أو للمغزى الذى يهدف إليه عندما يقدم العمل » . انظر :
Goldmann, L. "The Sociology of Literature: Status and Problems of Method" in International Social Science Journal, Vol. 19, No. 4, 1967, p. 497.

(٢) يعتمد تحليل هنا على تجارب شاملة متعددة . انظر :
Grušas, J.: "Images of Young People in Soviet Lithuanian Literature", in Lituanus, Vol. 16, No. 2, Summer 1970, pp. 40 — 43.

(٣) أستخدم هنا الترجمة الإنجليزية غير المنشورة لأندريه مانيك ومارد فالجيمى ، بإذن من الأستاذ فاليجمى . انظر :
Valgemäe, M.: "The Ritual of the Absurd in P. E. Rummo's "The Cindrella Game" in Lituanus, Vol. 16, No. 1, Spring 1970, pp. 52 — 60.

(٤) Goldmann, L. : The Hidden God : A Study of Tragic Vision in the Pensees of Pascal and the Tragedies of Racine , tr. by Philip Thody, London, Routledge and Kegan Paul, 1964, p. 12.

(٥) Nelson, B : "The Balcony and Parisian Existentialism, in Tulane Drama Review, Vol. 7, No. 3, March 1963, pp. 60 — 79.

(٦) أقتبس هنا من مخطوطة موسعة . انظر :
Kavolis, V. : "Post - Modern Man : Psychocultural Responses to Social Trends", in Social Problems, Vol. 17, No. 4, Spring 1970, pp. 435 — 448.

(٧) جسّد شبيرز التقليد الكلاسيكى للتحديث الأدبى عن طريق وضوح درجات من التوازن بين قطبى التناقض ، التى أكدتها صور « المدينة » و« ديونيزوس » . انظر :
Spears, M. K. : Dionysus and the City : Modernism in Twentieth — Century Poetry, N. Y., Oxford University Press, 1970.

(٨) Bell, D : "The Cultural Contradictions of Capitalism" in The Public Interest, No. 21, 1970, pp. 16 — 43.

(٩) Goldmann, L. : Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1968, p. 205.

(١٠) للتأكيد ، فإن نسق المؤلف مرتبط بالحاجات الجوهرية للجنس الأدبى ؛ وعلى هذا الأساس فإن تصميمه ليس ملكه تماما .



وثائق

المشـــرق

السنة الثالثة من مجلة « المشرق » للأب خليل إده

الإيقاع فى الشعر العربى

ـ العدد : ٢٠ (١٥ تشرين الأول ١٩٠٠)
الصفحات : ٩٣٦ ـ ٩٤٣

ـ العدد : ٢٢ (١٥ تشرين الثانى ١٩٠٠)
الصفحات ١٠٢٦ ـ ١٠٣٠

ـ العدد : ٢٣ (١ كانون الأول ١٩٠٠)
الصفحات ١٠٨٣ ـ ١٠٩٠

الايقاع في الشعر العربي*

للاب خليل اده اليسوعي

ربَّ قارئٍ يأخذ منهُ العجب مأخذهُ اذا سألتهُ عن حقيقة الوزن في الشعر العربي.

---

١) هذا قول القديس يوستينس الفيلسوف في محاورتهِ تريفن. فقد كان باقياً الى ايامهِ شيء مما صنعتهُ يدا المخلص كالمحراث والنير. وكان مولد هذا القديس في نابلس سنة ١٠٣ للمسيح وقضى شهيدًا نحو سنة ١٦٨

* راجع الفصل الخامس في الايقاع ونسب ادوارهِ من الرسالة الشرَفيَّة في النسب التأليفية لصفيّ الدين عبد المؤمن البغدادي. نقلها الى الافرنسيَّة البارون كارا دي ڤو (Cara de Vaux) في المجلة الاسيويَّة (J. A. 1891[2]) – راجع ايضاً رسالة الفارابي في علم الادوار نشر معظمها وترجمها الى اللاتينيَّة العلَّامة كوسغارتن (Kosegarten) في مقدَّمة ترجمة الاغاني – وكذلك راجع الرسالة الرابعة في علم الموسيقى من كتاب اخوان الصفا طبعة الهند (٢ : ٧٤)

وكأني به يهتف قائلًا: اما عنــدك الكتب الضخمة والمؤلفات المطوّلة التي حسرت القناع عن غامض اسرار علم العروض وهي لم تُبقِ للسلف حظًا في اكتشاف شي. منها

لستُ اعزّك الله ممّن ينكر فضل الاقدمين لاسيما الخليل امام العروضيين وواضع اصول فنّ النظم. واعرف انهم عدّدوا اوزان الشعر وذكروا ما يطرأ عليهـا من التغيير ووسموها باسماء اصطلحوا عليهـا يربي عددها على المائة والعشرين. ومع كل ذلك لا اراني جائرًا في حقّهم ان قلت انهم اطالوا ولم يستوفوا. بسطوا القول في عـلم العروض عدّدوا البحور بيّنوا الاعاريض والضروب اسهبوا في مـا يُستحسن او يُستهجن من الزحافات والعلل. أجل ولكن لم يوقفوا الطالب عـلى اساس ذلك النظم وكنهه لم يكشفوا القناع عن سبب استقباحهم بعض التغييرات واستحسانهم غيرها. فيبقى الدارس اشبه بضرير يُهدى بيدهِ الى حيث قصد ولم يعرف كيف بلغ المقصد ولم يتبيّن الطريق او كدارس الرياضيّات ينجز العمليّات كما لُقنها دون ان يدرك اسبابهـا. وان اعترض علينا احد بقوله انّ هذه المسائل لا تهمّ معرفتها عموم الطلبة اجبنا ان الطلبة ربّما اكتفوا من العلم بالظاهر والعلم الصحيح قائم بمعرفة حقائق الامور

وهذا ما حدانا الى ان نبحث هنا عن الوزن في الشعر العربي او بالحريّ عن الايقاع (rythme) فنعرفهُ باوضح ما استطعنا من الكلام. وتيسيرًا لادراك المطلوب رأينـا ان نصدّر مقالنا ببعض الامثلة قبل ذكر الحدّ المنطقي

١

بينا انت منكبّ على المطالعـة في حجرتك اذ تسمع قومًا يمرّون في الزقاق ويقرعون بنعـالهم رصيف الحجارة دون انتظام. أفترى يحصل في نفسك من جرّاء مشيتهم وصوت أقدامهم بعض التأثير ؟ كلاّ . وان حصـل فليس ذلك الّا الانزعاج والاضطراب لاسيما ان اشتدّ خفق نعالهم واختلط

ثمّ تهدأ هذه الاصوات المنكرة ويعقبها بعد قليل فرقة من الجنـد يسيرون سيرًا منتظمًا فتحيك هذه المشية في صدرك ولعلّها تضرم في قلبـك نار الحماسة وتبعث في نفسك شعائر النخوة والحميّة

فما سبب هذا الاختلاف ؟ أنى هذه التأثيرات المتباينـة ؟ لانتظام الخطوات في الحالة الثانية ولعدمهِ في الاولى. — نعم الجواب ولكن بمَ يقوم هذا الانتظام ؟ ما الذي

يجعل مشية الجندي منتظمة بخلاف مشية غيره من المشاة ؟ الفرق بين كلا السائرين انَّ الجندي يخطو خطواته في مدَّات متساوية اي انَّ الزمن الفاصل بين رَفع الرجل ووَضعها على قارعة الطريق لا يختلف حتى انك لو اردت ان تتَّخذهُ قياساً لمعرفة مدَّة المشي لفعلت. امَّا الماشي الآخر فسيَّان عنده أتكون خطواتهُ متساوية الزمن او لا فيقرّبها مرَّة ويبعدها أُخرى يُسرع طورًا وطورًا يُبطئ. ولهذا نقول انَّ مشية الجندي موزونة او انها ذات « ايقاع ». وكذلك الرَّقص فانَّهُ لا يتميَّز عن المشي الَّا بنظام الخطوات على اختلافها وثبات مقادير ازمنتها

هذا مثل آخر. ادفع لوليدٍ طبلًا وارقبهُ كيف يقرعهُ واصغِ الى الاصوات التي يخرجها منهُ بيدهِ النحيفة. أيلذُّك هذا الدقّ لا وعمرك. وان علا الدويّ وكان المكان ضيقًا اضطرَّك الى سدّ الآذان بل الى الفرار. فانزع الآن من يدي الغرّ طبلهُ وادفعهُ الى ضاربٍ حاذق. فما قولك في تأثير ضربهِ في نفسك. فكأني بالطرب يسكرها بنشوتهِ ولعلَّه يستهزُّك فتقوم وترقص. فما الداعي لهذين الانفعالين ؟ أيكون السبب كثرة قرع الطبل او شدَّة صوتهِ او حدَّتهُ ؟ هيهات. وانَّما السبب هو انَّ الطفل لا يراعي الازمنة. فتكون ضرباتهُ سريعة او بطيئة دون نظام ولا موازنة . امَّا الدقَّاق الماهر فهذا النظام هو قصارى بغيتهِ يضرب في ازمنة معلومة ضربات محدودة لا يقع فيها ادنى خلل حتى يصبح ضربهُ نقصاً ويصير لهُ اسوأ تأثير في نفسك ان كنت سليم الذوق. وعليهِ فنقول انَّ ضَرْب الدقاق موزون او انَّهُ ذو ايقاع

وايضاً ما الفرق حفظك الله بين الكلام المنثور والمنظوم ؟ تقول انَّ الكلام المنظوم يأتي مطابقًا لتفاعيل محدودة فيكون موزونًا بعكس الثاني الذي لا ضابط لترتيب حركاته وسكناتهِ. احسنتَ ولكن انَّى لهذه مطابقة التفاعيل ان تجعل الكلام موزونًا ؟ كيف وجدت ان تكرار لفظة « مفاعيلن » ثناء او ثلاث او رباع يشعر بوزن ؟ ألا ترى ان مرجع ذلك الى الزمن ايضاً كما في الامثلة السابقة. وايّ زمن ؟ زمن لفظ الحروف المتحركة وزمن السكوت على الحروف الساكنة. فان كانت هذه الازمنة متشابهة متناسبة كان الكلام موزونًا ذا ايقاع والَّا فلا

وهاك مثلًا ثالثًا نأخذهُ عن فنّ الغناء. لا يخفاك ما بين الشعر والغناء من

التناسب (١ وذلك ليس من قبل الغناء لانَّ في انشاد البيت لا يُعتدّ بحدَّة الصوت او ثقله ولكن من قبيل الوزن. لان للنغمة مدَّة او زمانًا « تشغلهُ » (٢ اي تدوم فيه. وهذا الزمن يختلف فيكون تارةً قصير المدَّة وتارةً طويلها وفي كل ذلك درجات شتَّى. وانَّما يكون الغناء موزونًا اذا كانت ازمنة النغم محدودة في أدوار متساوية كما في الشعر. ولبيان هذا الوزن « ينقر » اهل الطرب على آلة في وقت الغناء كي يوفي المغني الانغام حقَّها من الطول او القصر. وهذه هي فائدة النقَّارات في الغناء. والفرنج يدلون على الوزن باشارة اليد او العصا او بآلة يدعونها قياس الغناء (métronome)

فهذه الامثال من شأنها ان تبيّن جليًا انَّ الايقاع مرجعهُ الى الوزن وانَّ للوزن ثلاثة اصول: (الاول) المدَّة. وهي بذاتها غير محدودة تحتاج الى ما يعيّنها من اشارة او قرع آلة. والاصل (الثاني) هو القرع المذكور فيكون في المشي والرقص وضرب الارض بالرجل. وفي دقّ الطبول والنقر باليد. وفي الكلام قرع اللسان في الفم عند النطق بالحرف وفي الغناء اوَّل النغمة. ويصحّ في كلّ هذه الاحوال ان يدعى نقرةً على شبه ايقاع الغناء

وقد عرَّف الفارابي النَّقرات حيث قال: « النَّقرات احدَ القرعات التي تخيَّل غير منقسمة » وقال ايضًا: « بدايات النغم (او صوتٍ آخر) التي تقع على أطراف الازمنة المسمَّاة إناءات (وقفات) وتحدُّها في المسامع (هي) النقرات » فيظهر من ثمَّ انَّ النقرة « تُخيَّل غير منقسمة » لا زمن لها فهي في الزمن كالنقطة في المكان عند اصحاب الهندسة. امَّا الاصل (الثالث) فهو تساوي الازمنة في الادوار اي انك اذا اتفقت على عددٍ من النَّقرات وعيَّنت الازمنة التي تتخلَّلها فعليك ان تُعيد هذا المجموع كما هو بلا تشويش في ترتيب الازمنة ولا زيادة ولا نقصان في مدَّاتها. واذا قسمت الزمن الى اجزاء محدودة ولم تخيَّل للسامع ادوارًا كما قلنا فيكون النَّقر موزونًا نوعًا لكنَّهُ ليس

١) قال الحمويّ: اذا شرعت في التأليف (تأليف الشعر) تغنَّ بالشعر فان الغناء مضمارهُ الذي يجري فيهِ (مقالات علم الادب ١: ٢١٧, ٢١٨)

٢) ما نوردهُ من الالفاظ والفقرات بين معكَّفين اخذناهُ من كتاب صفيّ الدين السابق ذكرهُ

٣) راجع Kosegarten, p. 130

بايقاع خلاوه من هذه الاطوار التي عليها فقط يتوقف الايقاع

ودونك شكلًا نرسمهُ لك يبيّن معنى قولنا بجـلاء . ترى في الشكل الاول خطًا متواصلًا اشرنا بهِ الى المدّة ورسمنا في الخط المذكور نقطًا هندسيَّة لا تنقسم . فكما انَّ نقطتين تحدَّان الطول كذلك نقرتان تحدَّان الزمن . وجعلنا الابعـاد بين النُقَط بنسبة الازمنة بين النَّقرات اي انَّ زمنين متساويين يشاكلهما خطَّان متساويان طولًا :

س ا ب ح د ٥ و ر ط ك ل ي

الشكل الاول

فلنفترض ان المدَّة س ي تنقسم الى ازمنة ا ب , ب ح , ح د . . . قياساتها محدودة بنسبة ٢ و١ و٣ . . . الخ وان هذه الازمنة دائمًا متفاضلة فليس هناك ايقاع

امَّا اذ افترضنا عددًا معينًا من النَّقرات ٤ مثلًا ا ب ح د تتخلَّلها ثلاثة ازمنـة موزونة بنسبة ٢ و ١ و ٣ ثمَّ اعدنا هذه النَّقرات وازمنتها بترتيبها ومقاديرها مرَّة او اكثر بحيث تكون النَّقرة الرابعة من الجملة الاولى عين النقرة الاولى من الجملة الثانية والنَّقرة الاخيرة من الجملة الثانية عين النَّقرة الاولى من الجملة الثالثـة وهلمَّ جرًّا حصـل في نظام النَّقرات ادوار متساوية « ا ب ح د » ثمَّ « د ٥ و ر » ثمَّ « ر ط ك ل »

فاذا ادرك القـارئ ما سبق لا يصعب عليهِ ان يفهم التعريف الذي اتى بهِ صفي الدين البغداديّ حيث قال (١ : « الايقاع (٢ هو جماعة نقرات يتخلَّلها ازمنة محدودة المقادير على نسب واوضاع مخصوصة بادوار متساويات يدرك تساوي تلك الادوار ميزان الطبع السليم »

ولا بأس ان نزيدك من هذا القبيل فنذكر لك شيئًا من اجناس الايقاع وانواعهِ

١) راجع المجلة الاسيويَّة (J. A. 1891² p. 344)

٢) قد أُطلقت لفظة الايقاع اوَّلاً على وزن الغناء واعلانهِ بالنَّقر . وقد خرَّجتهـا بمعنى ما يدعوهُ اليونان ῥυθμός (rythme) فاستعملتُها في الشعر والرقص ودقّ الطبول

اعلم انَّ الايقاع يختلف باختلاف عدد الازمنة او النَّقرات او باختلاف مقادير هذه الازمنة او بكلا الامرين معاً

والايقاع على ضربين موصَّل ومفصَّل ولكليهما تقاسيم قال صفيّ الدين (راجع نسخـة باريس الوجه الثاني من الصفيحة ٥٠) : « كل جماعة نقرات ان كان بينها ازمنة متساوية فانهُ يسمَّى الايقاع الموصَّل . وان كانت متفاضلة فانهُ يسمَّى الايقاع المفصَّل »

فمثال الموصل النَّقرات ا ب ح د . . . في الشكل الثاني فانَّ بينها ازمنة متساوية

س ا ب ح د ي

الشكل الثاني

ومثل ذلك ايضاً مشية العسكر وقطر الميزاب . وللموصَّل انواع بحسب الزمن ا ب الفاصل بين نقراته فان كان الزمن يساوي واحداً اي اذا كان هو الوحدة المتخذة عياراً لقياس الازمنة قيل للموصَّل « سريع الهزج » وان كان الزمن الفاصل ضعف الاوَّل قيل لهُ « خفيف الهزج » . وان كان ثلاثة اضعاف او اربعة سُمّي « خفيف ثقيل الهزج » او « ثقيل الهزج » وقلَّما يزيد الزمن الفاصل نقرتين من اي ايقاع كان على اربعة أهزاج سريعة والَّا « لا تميزهُ القوَّة الذائقة السمعيَّة » (١

امَّا الزمن المتخذ عياراً اي الوحدة (unité) وهو ما سمَّيناهُ « سريع الهزج » فقد عرفوهُ بانهُ المدَّة الفاصلة بين حرفي السبب الثقيل « تَنَ » اذا لُفظ لفظاً متوسطاً اي بلا زيادة في السرعة او البطء او ايضاً هو مدَّة لفظ حرف متحرّك لفظاً متوسطاً تَ نَ . . . الخ (٢ يُسمى ايضاً هذا الزمن الزمن الاول (٣ وعليهِ يكون قياس الخفيف تَنْ وخفيف الثقيل تَنَنْ والثقيل تَنَنَنْ (فَعِلُنْ) ويُقال لهُ الفاصلة الصغرى لانَّ الفاصلة الكبرى هي فَعِلَتُنْ ٥ ازمنة وهي كما قلنـا قليلة الاستعمال (٤ وهاك جدول في انواع الموصَّل

١) رسالة اخوان الصفـا ٩٦ ٢) راجع J. A. l. c. 345 et 346 ورسالة الفارابي (ap. Kosegarten) ١٢٨،١٢٩ — واخوان الصفا ٩٥ . ٩٦

٣) *tempus primum* des anciens ٤) الفارابي *op. cit.* p. 128

سريع المزج	ـ.ـ.ـ.ـ.ـ.ـ.ـ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ١ ا ب ح د ه و ز ط	تَن تَن تَن الخ
خفيف المزج	ـ.ـ.ـ.ـ.ـ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ اَ بَ حَ دَ هَ وَ	تَنْ تَنْ تَنْ الخ
خفيف ثقيل المزج	ـ.ـ.ـ.ـ ٣ ٣ ٣ اً بً حً دً	تَنَنْ تَنَنْ تَنَنْ الخ كالوتد المجموع في العروض
ثقيل المزج	ـ.ـ.ـ.ـ ٤ ٤ ٤	تَنَنَنْ تَنَنَنْ الخ كالفاصلة الصغرى

(الشكل الثالث)

هذا في الموَصل . اما في المفصَل فثالهُ النَقرات ا ب ح د . . . كما وردت في الشكل الاوَل فانّها يتخلّلها ازمنة متفاضلة ومجمل النقرات « ا ب ح » او « د ه و » الخ يُسمّى جملة. والجملة مؤلفة امّا من نقرتين او من ثلاث او من اربع ولك في ازمنتها المساواة وعدمها بشرط ان يكون الزمن الفاصل بين جملتين اكبر من اي زمن كان من ازمنة الجملة. في المثل المذكور « ح د » هو الزمن الفاصل بين جملتين يساوي ٣ وهو اطول من زمني الجملة ٢ و ١ . وهذه اقسام المفصَل :

المفصَّل الاول ـ.ـ.ـ.ـ.ـ.ـ

ا ب اَ بَ اً بً

جملتهُ « ا ب » فيها نقرتان وزمن واحد وفيه اربعة انواع بمقتضى الزمن « ا ب » « اَ بَ » الخ الذي يساوي ١ او ٢ او ٣ او ٤

المفصل الثاني ـ.ـ.ـ.ـ.ـ.ـ

ا ب ح اَ بَ حَ اً

جملتهُ « ا ب ح » فيها زمنان . وان كان الزمنان متساويين كان المفصَّل هذا « متساويًا » والّا فهو « متفاضل » . ويختلف ايضًا باختلاف الزمنين

المفصَّل الثالث ـ.ـ.ـ.ـ.ـ.ـ.ـ.ـ

ا ب ح د اَ بَ حَ دَ

جملةُ « ا ب ح د » فيها اربع نقرات وثلاثة ازمنــة ويتنوّع كالسابق ولكلَ هذه الانواع اسماء واصول في تركيبها لا افادة من ذكرها . وهذه الجمل هي كالاجزاء في بيت الشعر منها تتألف ادوار الايقاع وهي كثيرة اورد المؤلفون بعضاً منها . وفي هذا القدر كفاية

وكأني بالقارئ يوقفني عند هذا الحــدّ فيقول : انَّ ما وصفتهُ يصحُّ عن تركيب الايقاع في الغناء ولكن يا تُرى أتؤدّي معرفة ايقاع الغناء الى معرفة وزن الشعر وايقاعهِ ؟ جوابنا على هذا السؤال انَّ بين كلا الوزنين شبهاً عظيماً . قال صاحب الرسالة الرابعة من كتاب اخوان الصفا (ص ٩٣) : « قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض » اه . وقد صرف كل اهتمامهِ في ايضاح هذه المماثلة . قال ايضاً الفارابي (ص ١٦٣) « ان الاشعار ليس فيها موصَل اصلاً » . فبنَفيهِ الايقاع الموصَل اثبت للشعر ايقاعاً مفصَّلاً وأدخل وزن الشعر في حكم ايقاع الغناء . ولكن اذا كان ايقاع الشعر مفصَّلاً فترى اي نوع هو من المفصلات ؟ او هل يمكن وجود ايقاعات مشتركة بين الغناء والشعر . هذا سؤال لم ارَ جواباً عليهِ عند العروضيين وان كان لاحد قرائنا معرفة بهِ واطلعنا عليهِ كنَّا لهُ من الشاكرين . ولا يظنَّنَّ ان في وسعي قطع المســألة انما مرادي الكلام عن بحر واحد ظهر لي ايقاعهُ . ولكن قبل بسط الكلام في هذا الشان يقتضي عليَّ تمهيد الطريق بوضع تفصيــلات أُخرى لا بدَّ من ايرادها

(ستأتي البقية)

الايقاع في الشعر العربي

للاب خليل اده اليسوعي (تابع لما سبق)

٢

قد مرَّ بك في المقالة السابقة (٩٣٦) تعريف الايقاع عموماً وما لهُ من حسن الوقع في النفوس وكيف تقوم بهِ حقيقة النظم وقلنا ايضاً ان علم العروض لا يطلعنا على ايقاعات الابحر ولا يذكر قطّ قياسات الازمنة وطُرُق تنسيقها انّما يكتفي باظهار الترتيب الذي يجب حفظهُ بين الاحرف الساكنة والمتحركة حتى يتألف منها كلام يلذّ سمعهُ. فكأنهُ بسط لنا مادَّة الايقاع وطوى صورتهُ. وقد رأينا ان الطريق الى كشف هذا السرّ ان نقابل بين الشعر والغناء لعلّنا نجد اتفاقاً بينهما في تأليف ايقاعهما ولذا ذكرنا بعض اصول الايقاع الغنائيّ فبقي علينا ان نرى مطابقتهُ للشعر ان امكن

ولقد كان الامر تسهَّل علينا جداً لو فطن العروضيّون بعد كلامهم عن اصول الايقاع التي هي كالاجزاء تتركَّب منها الأدوار واوضحوا لنا تلك الاجزاء وشرحوا الأدوار بالتفصيل ليُعرف من اي اصول يتألف كلٌّ دور منها (١. ثمَّ ما يزيد الصعوبة اختلاف المُسمّى مع مطابقة الاسماء. ليس للرمل مثلاً صورة واحدة وقياس واحد عند المؤلفين

١) لم يذهل الفارابي عن هذا الامر لكن النسخة التي ترجمها كُسغارتن ناقصة. ثمَّ في كلام المؤلف ابهام

هذا واول ما يتحتّم البحث عنهُ هنا طريقة العرب لقياس الازمنة في شعرهم. ولمّا كانت هذه الازمنة كما بيّنّا هي ازمنة الحركات والسَّكَنات اي ازمنة مقاطع الحروف يمكن تحويل المسألة الى هذه: كيف تقاس المقاطع في الشعر العربيّ. امّا المقطع (syllabe) فهو كما جاء عند الاصوليين على نوعين: حرفٌ مع حركة نحو: «بَ نَ» ندعوهُ «المقطع المتحرّك» او حرفان ثانيها ساكن وندعوهُ «المقطع الساكن» نحو: «بَلْ ما». وذلك وفقاً لايقاع الغناء وفيه ايضاً النقرات المتحرّكة والساكنة (١

واعلم انَّ لقياس المقاطع طريقتين: فإمّا ان تعتبرها متساوية. وامّا غير متساوية. فان كانت المقاطع متساوية رجع قياس مقاطعها الى عدّها ليس الّا. فتتساوى جملتان زمناً اذا تساوى عدد مقاطعهما. والنظم في هذه الطريقة يدعى مقطعيّاً (versifica- tion syllabique). ومن هذا الجنس النظم الفرنسويّ

مثال ذلك البحر المعروف عندهم بالاسكندريّ (vers alexandrin) فهو عبارة عن ١٢ مقطعاً متساوياً تنقسم الى شطرين

C'é|tait | pen|dant | l'hor|reur | | d'u|ne | pro|fon|de | nuit

فلا فرق بين هذه المقاطع من حيث ازمنتها

امّا المقاطع غير المتساوية فلا يُلتفت فيها الى العدد بل الى القياس ويُدعى النظم المبنيّ عليها قياسيّاً (versification métrique) مثالهُ النظم عند قدماء اللاتين واليونان فان اخذت مثلاً البحر الذي يدعونهُ مسدَّس الاجزاء (hexamètre) تجد انَّ مقاطعهُ قسمان سريعة (◡) وقياسها زمن واحد. وبطيئة (—) وقياسها زمنان ثم انَّ كل بيت من البحر المذكور يتألّف من ستّة اجزاء متساوية وكل جزء من ثلاثة مقاطع بطيء فسريعين (— ◡ ◡) يدعونهُ اصبعاً (dactyle). فيكون البيت على هذا الشكل:

— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ (◡)

ويسقط مقطعهُ الاخير. ويجوز في كلّ الاجزاء الّا الخامس بَدْل المقطعين السريعين

(١) قال الفارابيّ (طبعة كسغارتن ص ١٥٠): «والنَّقْرة التي تعقبها وقفة تسميها العرب «النقرة الساكنة» والتي لا تعقبها وقفة ولكن يعقبها حركة الى نغمة أُخرى يسمّونها «النقرة المتحرّكة»

بمقطع واحد طويل فيصبح الجزء الاصليّ مؤلفاً من طويلين (— — spondée). وسبب جواز ذلك انّ عدد ازمنة الجزئين (ــ ⏑⏑) و (— —) مع اختلاف عدد مقاطعهما يبقى ثابتاً لا يتغيّر فهو في الاول ١ + ١ + ٢ = ٤ وفي الثاني ٢ + ٢ = ٤

واعلم انّهُ يجوز اتّفاق عدد المقاطع واقيستها فيتولّد جنسٌ ثالث من النظم يجمع بين الطريقتين وهو اجدر بان يُلحق بالنظم القياسيّ

٣

فاذا ثبتت لديك هذه المقدَّمات عن النظم المقطعيّ وعن النظم القياسيّ سألنا عن الشعر العربيّ أيدخل في النوع الاول او حقُّهُ ان يُنظَم في النوع الثاني ؟

لا شكَّ انّ الشعر العربي ليس هو مقطعياً فقط مثال ذلك هذان البيتـان لابن الفارض :

يا ساكني نجدٍ أما من رحمةٍ لأسيرِ إلفٍ لا يريد سراحا
فاذا ذكرتكمُ اميلُ كأنني من طيب ذكركمُ سُقيت الراحا

فان مقاطع البيت الاوّل تبلغ خمسة وعشرين عدًّا . امّا البيت الثاني فعدد مقاطعهِ سبعة وعشرون . وكذلك يختلف عـدد المقاطع بين الشطرين الاوّلين والآخرين . نعم انَّ هذا الاختلاف بين عدد المقاطع لا يقع في كل البحور ولذلك قلنـا انّ الشعر العربيّ ليس هو مقطعياً « فقط » ولكن هذا يكفي لبيان قولنا انّ المقاطع فيـهِ لا تُعدُّ فقط بل تقاس ايضـاً . ثمَّ وجود التفاعيل في النظم العربيّ يدلُّ على ذلك صريحاً . وزد عليهِ ما نقلناهُ سابقاً عن الفارابيّ (ص ٩٤٣) انّ الشعر العربيّ « ليس فيهِ ايقاع موصّل اصلاً »

فان كان للمقاطع في الشعر قياس تُرى ما هي الوسيلة الى معرفتهِ ؟

اعلم ان في تنويع المقاطع وتقسيمها الى متحركة وساكنة دليلاً على انّ ازمنتها تختلف وان ازمنة المقاطع الساكنة اطول من المتحركة لأنَّ الساكنة (كلَا وبَلْ) تتركب في الحقيقـة من مقطعين اولها متحرّك ظاهرُ الحركة محسوسها والثـاني خفيُّ الحركة مُطبقها كالحرف المختلس عند الفرنج (syllabe muette) . والحقّ يقال انّ الحرف الثاني لو لم يكن متحركاً بعض الحركة لاستحال النطق بهِ

وكأني بك تقول أُسلّم لك بانَّ المقاطع الساكنة اطول من المتحركة ولكن هل

للمقاطع الساكنة قياسٌ واحد وكذلك هل للمقاطع المتحركة قياس واحد وما هي النسبة بين القياسين

أجيب ان تساوي الازمنة في المقاطع الساكنة كما في المقاطع المتحركة ونسبة الاولى الى الثانية يظهر مما سبق ايراده عن الايقاع الغنائي(١ لانهم لما اقاموا مقطع « تَ » مقام الزمن الاول سريع المزج ومقطع « تَنْ » مقام الزمن الثاني خفيف المزج اعتبروا في الواقع مقطع « تَنْ » كضعف « تَ »

ولكن أتصحّ هذه القاعدة في الشعر كما في الغناء ؟ أجيب انها تصحّ في بعض البحور كالكامل مثلاً والوافر فانَّ عددتَ التفاعيل الاصليّة فيهما او الجوازات المأنوسة وجدتَ عدد الازمنة متساويًا على حدّ سوى . فالكامل مثلاً تفاعيلهُ الاصليّة « مُتَفاعِلُنْ » ستّ مرّات . فيها خمسة مقاطع ثلاثة منها سريعة « مُ تَ عِ » تساوي ثلاثة ازمنة ومقطعان بطيئان يساويان اربعة ازمنة والمجموع ٧ ازمنة . فان بدلنا « مُتَفَاعِلُنْ » بما يجوز فيها اي « مُسْتَفْعِلُنْ » لم تختلف الازمنة باسقاط النقرة الثانية . وبقي ايقاع الشعر محكمًا لانَّ بقاء عدد الازمنة من الشروط اللازمة للايقاع الموزون . فلا بأس اذن من اقامة « مُسْتَفْعِلُنْ » بدلًا عن « مُتَفَاعِلُنْ » وعدد ازمنة كليهما سبعة . وكذلك في الوافر يصحُّ اقامة : « مَفَاعِيلُنْ » عوضًا عن « مُفَاعَلَتُنْ » لتساوي عدد ازمنتهما مع اختلاف عدد المقاطع

وان اعترض علينا احد انَّ « مُتَفَاعِلُنْ ومُفَاعَلَتُنْ » يدخل عليهما زحافات أُخر فتصيران مثلًا « مَفَاعِلُنْ ومُفْتَعِلُنْ » فيختلف عدد الازمنة في البيت بدخولها . اجبنا انَّ هذه الزحافات غير مأنوسة نحسبها ضربًا من الشذوذ او بالاحرى من الخلل

ولكن إنْ صحَّ هذا القول في الغالب عن بعض البحور ليس الامر كذلك في غيرها فانَّنا نرى البسيط مثلًا المركَّب من « مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ » مرَّات يبلغ عدد ازمنته ٤٨ زمنًا . لكنَّهُ يجوز في تفاعيله « مَفَاعِلُنْ » بدلًا من « مُسْتَفْعِلُنْ » . و « فَعِلُنْ » بدلًا من « فَاعِلُنْ » بسقوط زمن من كلّ جزء . فتختلف الازمنة ويتلاشى الايقاع وهذا خلَلٌ فادح . فما قولنا ؟ اتكون القاعدة فاسدة مطلقًا ؟ كلَّا وقد رأيناها صحيحة على

١) راجع ما قيل سابقًا (ص ٩٦١) عن سريع المزج وخفيفهِ

الغالب في الوافر والكامل(١). هل نقول انّ العرب لم يبالوا بمثل هذا الخلل ؟ لا لعمري فاننا لا نسلم بما يسلب الشعر العربيّ رونقهُ مع ما نعرفهُ من سلامة ذوق الاقدمين

ثمَّ كيف يقبل العقل انّ العرب اجازوا في شعرهم ما لم يجيزوهُ قطّ في اوزان الغناء. قال صاحب الرسالة الشرقية في اوّل مقالتهِ الخامسة عن الايقاع: « اذا ازدادت نقرات احدى الجملتين على الاخرى ولو بنقرة (او زمن) فانّهُ يخيل في النفس خروجاً عن اعتدال الوزن فلا تقبلهُ النفس فكيف بثماني نقرات او ازمنة (٢)». فبقي قول آخر وهو ان القاعدة مع صحّتها ليست بكاملة وانّ بين المقاطع المتحركة والساكنة نسباً غير التي ذكرناها. فيقتضي علينا البحث عنها (التتمّة للقادم)

---

١) قد حاول بعض العلماء من المستشرقين مثل غويار (Guyard) وهرتمن (M. Hartmann) حلّ هذا المشكل وسنورد ان شاء الله رأيهم في مقالة اخرى

٢) اطلب المجلة الاسيويّة (J. A. 1891. II. p. 292). قال ايضاً صاحب الرسالة الشرقية: « وبين الشعر والايقاع (ايقاع الغناء) تناسب من وجهٍ فانّ كثيرًا ممّن لهُ ذهن وقّاد وسرعة هجوم على ادراك الحقائق ينشد البيت منصوفًا (؟) بل مكسورًا ولا يحسن به وذلك امّا بحسب اعتياد او بحسب نقص في الطبيعة او لسبب آخر. كذلك الايقاع فانّا نجد كثيرًا ممّن لهُ ذهن وقّاد وفهم ثاقب ورياضة وافرة في اصناف علوم شتّى تتحرّك أعضاؤهُ عند سماع الايقاع على هيئة غير موزونة ». فيظهر من ثَمَّ ان البعض يحسنون انشاد البيت فيوفّون المواقع حقّها من الازمنة بخلاف غيرهم ممّن يسيئون الإنشاد بعدم مراعاتها

الايقاع في الشعر العربي

للاب خليل اده اليسوعي (تابع لما سبق)

٤

من جملة الايقاعات التي اوردها صفي الدين البغدادي في رسالتهِ الشرفيَّة دور غنائي يسمَّى الرمل هذه احدى صورهِ :

فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ ثمَّ يُعاد (١

١٠١٠٢٠٢٠٢ ١٠١٠٢٠٢٠٢

١) كنَّا اشرنا في اوَّل مقالتنا الى الزمن بخطٍّ مستقيم والى النقرات بنقط ولكنَّا حبا بالاختصار اهملنا هذه الخطوط وكنَّينا من الازمنة ومقاديرها بالاعداد. وكذلك كان يجب ايضاً في آخر كل دور رسم اوَّل نقرة من الدور التالي لأنَّ تحديد كلّ زمن يقتضي نقرتين. فضربنا عن رسمها صفحاً واعتبرناها مقدَّرة

فتكون جملة هذه الازمنة ١٢ زمناً. ثمَّ في الشعر ايضاً بحرٌ يقال لهُ الرمل يأتي مجزوءهُ على هذه الصورة عينها: « فَعِلاَتُنْ فَعِلاَتُنْ » بعد دخول الزحافات المأنوسة عليهِ فلا أرى بدًّا من القول ان لدور الرمل في الغناء ولبحر الرمل في الشعر ايقاعاً واحداً.
ولنا في شهادة الصبَّان (١ ما يؤيد هذه النتيجة فانَّهُ قال في كلامهِ عن اصل تسمية بحر الرمل انهُ دُعي بذلك « لانَّ الرمل هو نوع من الغناء يخرج على هذا الوزن » يريد وزن الرمل الشعريّ

فاذا ثبت ان للرمل في الشعر والغناء وزناً واحداً يمكننا ان نعرف ازمنة المقاطع في الرمل الشعري اعني انَّها تتوالى على هذه الصورة:

فَـعِـلاَتُنْ فَـعِـلاَتُنْ
١٠١٠٢٠٢ ١٠١٠٢٠٢

فترى انَّ ازمنة كلّ جزء ستَّة

لكن الكل يعلمون ان « فَاعِلاَتُنْ وفَعْلاَتُنْ (٢» تقومان مقام « فَعِلاتُنْ » فيجب اذن وفقاً لما قدَّمنا عن ضرورة تساوي الازمنة في الاجزاء ان يكون قياس كلّ من « فَاعِلاَتُنْ وفَعْلاَتُنْ » ستة ازمنة ايضاً. ولكن كيف نقسم هذه الازمنة الستة بين مقاطع كل جزء

امَّا فَعْلاتُنْ فوجه تقسيمهِ ظاهر:

فَعْـلاَتُنْ
٢٠٢٠٢٠ = ٦ ازمنة

امَّا فَاعِلاتُنْ فانَّهُ على حسب القياس السابق يساوي سبعة ازمنة فتكون زيادة زمن في الجزء. خللاً لاسيما اذا تكرَّر في البيت كما مرَّ. وعليهِ فطلبنا قياساً آخر لحلّ المشكل فنقول: اذا تأملنا كيف تحوَّلت:

فَـعِـلاَتُنْ ١٠١٠٢٠٢
الى: فَعْـلاَتُنْ ٠ ٢٠ ٢٠٢

رأينا ان النقرة الثانية من الاصل سقطت واختلط زمنها بالزمن الاول فصارا زمناً

١) راجع شرح الصبَّان على منظومتهِ في العروض ص٥٥
٢) ولم اذكر « فاعلاتُ » مع كون ازمنتهِ ستَّة ايضاً وذلك لانَّ تجزئتهُ (١٠٢٠١٠٢٠) مختلفة تغيّر رنَّة الايقاع ولذلك أُهمل استعمالهُ

واحداً طويلاً يساوي زمنين. الّا انهُ يمكن وجود حالة ثالثة للنَّقرة الثانية وزمنها تتوسط بين الحالتين الاولَيين وذلك بان تثبت تلك النَّقرة الثانية مع تثقيل الزمن الذي قبلها وتخفيف الزمن الذي بعدها فيصير الأوَّل مساوياً زمناً ونصفاً والثاني نصف زمن

فــا عِــلَاتُنْ

٢٠٢٠١/٢٠١١/٢٠

وبهذه الصفة تتساوى ازمنة فَعِلاتُن وفَعِلاتن وفاعلاتن. وعليهِ فتكون المقاطع المتحركة على قسمين قياس الاول زمنٌ تامٌ وقياس الثاني نصف زمن. وكذلك المقاطع الساكنة نوعان نوعٌ قياسهُ زمنان ونوعٌ قياسهُ زمن ونصف زمن

تَ = { ١ زمن سريع ؛ ١/٢ زمن اسرع }

تَنْ = { ١ ١/٢ زمن بطيء ؛ ٢ زمن أبطأ }

وهذه الاقيسة كافية لبيـان تساوي الازمنة ليس فقط في اجزاء الرمل لكن في اجزاء بقيَّة الابحر اللهمَّ ما كان منها مأنوس الاستعمال

ولا حاجة الى تنبيه الادباء انَّ رأينا هذا (١ لا يخلُّ بحقوق اللفظ لانَّ المقاطع المتحركة اسرع من الساكنة. ولا بدع لانَّ تساويهما بالطول عيبٌ (٢. اماَّ كون المتحركة سريعة فأسرع والساكنة بطيئة فأبطأ فهو امر طبيعيٌ بل عكسهُ اصعب لأنك لو حاولت لفظ المقاطع المتحركة كلها بزمن واحد لما استطعت ذلك الّا بالاحتراز والتأني

ولنا في اقوال المؤلفين الاقدمين ما يؤيد قولنا هـذا عن وجود زمن متوسط بين

١) وهذا الراي قد سبق اليهِ من اعمل النظر في نظم اللاتين واليونان. فانَّهم لمَّا بحثوا عن البحر المعروف عندهم باسم (iambique) الذي تأتي اجزاؤهُ مزدوجة (٢٠١٠٢٠١٠ مثل مَفَاعِلُن عندنا) وجدوا ان المقطع الاول يجوز ابدالهُ بمقطع بطيءٍ. فرأوا ان هذا التغيير يُخل بالوزن ما لم يُقَل انَّ نصف المقطع الثاني نُزع عنهُ ليضاف الى الاول فصار ٢٠١١/٢٠١١/٢٠ (كمُسْتَفْعِلُنْ. عندنا) وهو عين قولنا في الشعر العربي (راجع Croiset : *poésie lyrique des Grecs*, 32)

٢) وهذا كثيرٌ في الانشاد فان المنشدين مراعاةً للوزن يجعلون المتحرك كالساكن فيلفظون ما جاء على «مفاعلن» كانهُ على «مستفعلن»

الزمن الاول = ١ سريع الهزج والزمن الثاني = ٢ خفيف الهزج . قال الفارابي بعد ذكره الايقاعات الموصولة التي يلي نقراتها وقفات (١ :

« اما الموصولات التي لا تعقب نقراتها وقفات فهي صنفان احدهما هو الذي يعقب نقراتها اسرع نقلة بين نقرتين (وهو الزمن الاول) والثاني هو الذي يعقب نقراتها حركات « ابطأ من اسرع نقلة تمكن بينهما » (يريد ابطأ من الزمن الاول) « واسرع من نقلة تتعدد منها وقفة بعد نقرة » (اي اسرع من الزمن الثاني) . وهذا الثاني « متوسط » في زمان اخف الموصولات (وهو الزمن الاول) وبين السادس من ذوات الوقفات (٢ (يريد الزمن الثاني) »

فيظهر صريحًا من هذا القول انهُ يوجد وزن قياسهُ متوسط بين ١ و ٢ اي ١½ .
فان كان الامر كذلك في ايقاع الغناء فما المانع من قبول زمن متوسط في ايقاع الشعر تقاس به المقاطع وان كانت ساكنة

واما الزمن الاسرع فلا حاجة الى ايضاح امكانه فهو ظاهر كما مرَّ بك وعلى هذا المبدإ بنى العرب قولهم عن الرَّوْم والاشمام والاختلاس

(فائدتان) يظهر مما سبق : اولًا ان الطريقة لمعرفة الادوار الشعرية يمكن الوقوف عليها بمعرفة ما جاء من اشباهها في الادوار الغنائية . فترى مثلًا ان الدور الثقيل الاول عند صفيّ الدين البغداديّ يتألف من ١٦ زمنًا

مَفَاعِلُنْ فَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ
٢٠١٠١٠٢٠ ٢٠١٠١٠ ٢٠١٠٢٠١٠

فاذا قابلناهُ بمجزوء البسيط مع ما يجوز فيه من الزحافات وجدنا بين الايقاعين تشابهًا لا نظنّهُ وقع على سبيل الاتفاق ليس الّا

وكذلك اورد صفي الدين دورًا آخر مركبًا من ١٦ زمنًا يدعوهُ خفيف الثقيل هذه تفاعيلهُ

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠ ٢٠١٠١٠

وهو كما ترى نفس الخبب من بحر المتدارك . ثمَّ يصحُّ هنا في « فَعِلُنْ » ما قلناهُ

١) راجع الصفحة ١٤٩ من طبعة كُسفارتن
٢) اطلب ايضًا ما يقولهُ الفارابيّ في هذا المعنى (ص ١٢٩) وفي باب التمخير (ص ١٧٥) وراجع ايضًا رسالة اخوان الصفا في الموسيقى (ص ٩٠)

عن « فَعِلاتُنْ » اعني انَّ فَعِلُنْ تُبدل بفَاعِلُنْ وفعْلُنْ كما تُبدل فَعِلاتُنْ بفَاعِلاتُنْ وفَعْلَاتُنْ لتساوي الازمنة في الحالتين (١

ثانيًا انَّ التفاعيل التي يدعوها العروضيُّون اجزاء اصليَّة لا يصح فيها هذا الاسم الَّا نظريًا من باب الاصطلاح. واما كونها اصليَّة من اصل وضعها فذلك لا يمكن القطع به جزمًا. ولقد تبيَّن لك من قولنا في بحر الرمل انَّ اصلهُ في وضع الشعراء « فَعِلَاتُنْ » لا « فَاعِلَاتُنْ ». وليس هذا مناقضًا لقول الخليل واضع فنّ العروض لانَّ هذا الامام كانت غايتهُ في اتخاذ هذه الاجزاء ان ينهج طريقًا سهلة لتعليم صناعة النظم وتسهيلًا لحفظها وتقريبًا لموردها فجعل هذه التفاعيل اصولًا واعتبر التغييرات الواقعة فيها كزحافاتٍ منها مأنوسة ومنها غير مأنوسة. لكنَّهُ لم يفصل بكون هذه التفاعيل هي الاوزان « الأولى » التي وضعها الشعراء قبلهُ وفرَّعوا منها بالزحافات بقيَّة الاجزاء. وممن ارتأوا هذا الرأي قبلنا العلَّامة دي ساسي المستشرق الشهير في كتاب العروض الذي جعلهُ في آخر غراماطيقهِ. ولذلك لم نتَّخذ دوائر العروض اساسًا لبحثنا عن حقيقة الايقاع

٥

بقي علينا لتتمَّة كلامنا عن الايقاع ان نضيف اليهِ شيئًا ممَّا يدعوهُ الفرنج « الزمن القويّ » (ictus, temps fort) ووجهُ تسميتهِ بذلك يترتَّب على ما مرَّ بك من أنَّ الايقاع جملة ازمنة متناسبة محدودة بالنقر تتعاقب بادوار متساوية فلا بُدَّ للسامع انْ يميّز هذه الادوار بسهولةٍ ولذلك اعتادوا ان ينقروا نقرةً اشدّ في اوائل الادوار فسمَّوا زمن هذه النقرة الاولى « الزمن القويّ (٢»

والزمن القويُّ لا يختصُّ بايقاع الغناء فقط بل يكون في ايقاع الشعر ايضًا فانَّ المنشد يشدّد المقطع الذي يقع عليهِ هذا الزمن القويّ وهذا التشديد يدعوهُ الفرنج (accent métrique) توافقهُ عندنا لفظة « النبرة » (٣. ففي الوزن اللاتيني واليوناني

١) ويصح عن فعلن ما سيأتي عن النبرة وموضعها من فعلاتن لأنَّ « الرمل كالخبب » كما قال ذلك ابن السكيت في تهذيب الالفاظ (ص ٢٩٠)

٢) وارتأى بعضهم ان الزمن القويّ عند الاقدمين كان في آخر كل دور

٣) النبرة في استعمال القرَّاء والمغنين رفع الصوت على احد مقاطع الكلمة. ولمَّا كان

القديم الذي ذكرناه المسدَّس (hexamètre) تكون مواقع هــذه النبرات على اوائل الاجزاء

فما قولنا في الشعر العربيّ هل لجمله ايضاً ازمنة قويّة ؟ هل لمقاطع تفاعيله نبرات ؟ أقرّ بكل سذاجة اني لم أرَ لهذا الامر ذكرًا في المؤلّفات التي اخذتُ عنها (١. ألعلّ العرب لم يحتاجوا الى هذه النقرة القويّة للتمييز بين ادوار ايقاعاتهم لأنّها تنتهي بفواصل اطول من الازمنة الواقعة بين نقرات الجملة فيسهُل على السامع ادراك اوائلها ؟ لكنني لا ارى هذا كافياً لنفي الامر مع كونه طبيعياً نختبره كلّ يوم في الغناء والزّمر والدّق على الطبل والرقص. او ليس الاحرى ان يقال انهم سكتوا عنــهُ لكثرة شيوعهِ بينهم(٢

فهيّاً بنا اذن نسعى وراء المطلوب. ولا تقل انّ هذه النبرات تقع في اوائل الادوار وانت لا تعلم اي النَّقرات هي الأُولى. فانّ الرمل مثلاً ورد عند صفيّ الدين على صور مختلفة من حيث التجزئة كما ترى

١ُ مُفتَعِلَاتُن فَعِلُنْ (او مُفتَعِلُنْ مُفتَعِلُنْ) ٢٠١٠١٠٢٠٢٠١٠١٠٢٠ الخ
٢ُ –فَعِلاتُن فَعِلاتُنْ ٢٠٢٠١٠١٠٢٠٢٠١٠١٠ الخ
٣ُ وباسقاط بعض النقرات ٢٠٠ ٢ ٠ ٤ ٠ ٤ الخ

فترى من الشكل الاوّل والثـاني انّ بدء النُّقَر يختلف ولا بأس من ذلك لأنّك

تشديد الصوت في اللفظ يؤدي الى ارتفاعهِ في الغالب اصطلحنا على هذه اللفظة ولو وجدنا لفظة اخرى عند الاقدمين لاستعملناها الّا انّنا لم نقف في تآليفهم على ذكر هذا الباب البتّة

١) النقرات عند المحدثين على نوعين « تَكْ » و« دُمْ » لكنّ النقرة القويّة تقع على كلّ منهما على حدٍّ سوى. ثمّ ان بعض ايقاعات المغنّين يتوالى فيهـا ضرب التّك دون ابطاء وهذا لا يصحّ في النقرات القويّة اذ لا بد لها من ازمنة او نقرات خفيفة تتخللها

٢) ورد في الاغاني (طبعة مصر٢ : ١٢٥) عن مالك بن ابي سمح قال « اني سألتُ يوماً ابن سُرَيج عن قول الناس فلان يصيب وفلان يُخطئ وفلان يُحسن وفلان يسيء فقــال : المصيب المحسن من المغنّين هو الذي يُشبع الالحان ويملأ الانفاس ويعدّل الاوزان ويفخّم الالفــاظ ويعرّف الصواب ويقيم الاعراب ويستوفي النغم الطوال ويحسن مقاطيع النغم القصار ويصيب اجناس الايقاع ويختلس مواقع النبرات ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات. فعرضتُ ما قال على معبد فقال : لو جاء في الغناء قرآن ما جاء الّا هكذا ». قلنا فيظهر من هذه الرواية ان كلمة « نبرة » مرجعها الى الايقاع. فلم لا يكون اذن معناها ما أردنا أنفاً ؟

اذا واصلت النَّقْر لا تلبث الادوار ان تتوالى كما هي بتمامها فلا يتغيَّر اذن الايقاع (١.
ورأي الفارابيّ ان لا يبتدئ الناقر من اوَّل الدور كي يخيل السامع تعلقًا بما سبق (راجع قولهُ في طبعة كسفارتن ص ١٦١)·وعليهِ فلا يسعنا القول ايّ نقرة هي اوَّل الدور من مجرَّد وقوفنا على قياسات الازمنــة وتنظيمها·ولكن اذا ما قابلنا الشكل الثالث مع الاوَّل لعلّنا نهتدي الى الصواب فانَّ النقر فيهما يبتدئ بالزمن عينهِ ولكن يختلف الثالث عن الاوَّل بسقوط النقرة الثالثة والخامسة والسابعة والثامنة من الشكل الاول·ثمَّ اذا تأمَّلنا الشكل الاوَّل او الثاني رأينــا انَّ الدور يتألَّف من دورَين متساويين اعني انك تجد بعد اربع نقرات او اربعة ازمنة متوالية ايّة كانت اربعــة ازمنة اخرى هي عين الاولى الخ·ولذلك قالوا في استعمال التفاعيل «مُفتَعِلُنْ مُفتَعِلَنْ» او فَعِلَاتُن مرَّتين·وعليهِ يمكننا القولُ وفقًا لما ذكرناهُ عن النقرة القويَّة والنبرة التي توافقها في لفظ التفعيــل انَّ في كلّ اربع نقرات نقرةً قويَّة او في كل جزء مثل مُفتَعِلُنْ نبرة ولا يتغيَّر مطلقًا محلّ ذلك «الزمن القويّ» او تلك النبرة في الجزء اعني انهُ اذا وقع على مقطع «مُفْ» من مُفتَعِلُنْ في اوَّل جملة يقع عليها دائمًا في بقيَّة الاجزاء لأنَّ كل هذه الجمل متساوية فيكون بين النبرة والنبرة بُعد ٦ ازمنة

فينتج من كلامنا انَّ في كل دور من الرمل نبرتَين بُعدهما عن بعضهما ٦ ازمنة·
فان كان الامر كذلك وجب وجود هاتين النقرتين في الضرب بمقتضى الشكل الثالث

---

١) ومن ثمَّ ترى انَّهُ من الممكن وقوع اختلاف في الابحر دون اختلاف الايقــاع·وهذا ما ارادهُ العروضيُّون بوضعهم دوائر فنّ العروض فانَّ لكلّ دائرة ايقــاعًا واحدًا يشمل عدَّة ابحر على حسب عدد النقرات. قال القديس اغوسطينوس في تأليفهِ عن الموسيقى (ك ٣): «كل بحرٍ ايقاع وليس كلُّ ايقاع بحرًا» لانَّ الايقاع هو توالي ادوارٍ لا يُحَدُّ عددُها وامَّا البحر فانَّهُ يتضمَّن عددًا معلومًا من هذه الادوار ولذلك سمَّاهُ القدماء μέτρον وترجمهُ القديس المذكور بلفظة mensura او mensio اي قياس·وعليهِ فيتَّضح لك انَّ الرَّمل مثلًا ومجزوَّهُ ايقاعٌ واحد لانهما لا يختلفان الَّا بعدد الاجزاء وكذلك لا تختلف الايقاعات الآتية لتساوي ازمنتها:

فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ... الخ
– مَفاعِيلُ مَفاعِيلُ مَفاعِيلُ... الخ
—— مُسْتَفْعِلُ مُسْتَفْعِلُ مُسْتَفْعِلُ... الخ
——— مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ... الخ

لأنـهُ من جهةٍ لا يختلف عن الاوَّل الَّا بسقوط بعض النقرات ومن جهـة اخرى لا تسقط فيـهِ النبرتان لعظم شأنهما وهما كمحور الضرب في الايقاع. والحال ليس بين النُقَر الباقية في الشكل الثالث الَّا النقرتان الثانية والرابعة اللتان بينهما ستَّة ازمنة اذًا همـا النقرتان القويَّتان يناسبهما في التفاعيل التاء في « مُفْتَعِلُنْ » والفاء في « فَعِلَاتُنْ » فالنبرة تكون اذن على هذين الحرفين. وان انشدت بيتًا يتركب من فَعِلَاتُنْ كما في الرمل فينبغي نَبر الصوت على اوَّل كلّ جزء منهُ(١ مع مراعاة ازمنة المقاطع كما قلنا. مثال ذلك :

رُبَّ | ركبٍ | قدْ أناخوا | حولنا . | | يَشْربون اٰا | لخمرَ بالما | ء الزلال . |

وقد اشرنا الى النبرة بعلامة ( ) فوق المقطع الذي « زمنـهُ قويّ ». امَّا النقطة في آخر الشطر فهي عبارة عن سكوت يساوي زمنين. ولزمن السكوت اعتبـارٌ في الايقاع كما لا يخفى(٢

هذا وكان بودّنا ان نؤيد قولنا عن حقيقـة وزن الرَّمل وخصوصًا من حيث النبرة بشواهد من الالحان العربيَّة القديمة الشائعة حتى الآن في المشرق فلا شـكَّ ان قسمًا عظيمًا منها يتداولهُ ارباب الصناعة بل جمهور الشعب(٣. وأنّنا لا نيأس من بلوغ ربنا اذا ما اتمَّ حضرة الاب كولنجت الدروس التي باشرهـا عن فنّ الموسيقى بين لعرب. وما يضمن لنا نجاح مسعاهُ طول باعهِ في العلوم الموسيقيَّة مع معرفتـهِ لعادات لشرقيين وآدابهم. ارشدنا الله وايَّاهُ الى كلّ قول صواب



١) من شأن النبرة ان تمدَّ الصوت غالبًا. ولعل ذلك هو الداعي لابدال فَعِلَاتُن بفَاعِلَاتُن

٢) اذا قابلنا هذا الايقاع بالاوزان الشائعة في الغناء الفرنجيّ وجدنا انَّهُ هو الوزن المسمَّى عندهم بالمثلَّث (mesure à 3 temps). لانَّ سريع الهزج عندهم بمثابة ما يدعونهُ (croche)

٣) انَّ معرفة الحداء القديم تؤدّي بنا الى معرفة ايقـاع الرجز. ورد في كتاب الاغاني (طبعة مصر ٢ : ١٦٢) « . . . ما تقولون في « الرجز يعني الحـداء ». قالوا : لا بأس بهِ عندنا. قال : فما الفرق بينهُ وبين الغناء . . . الخ ». وجاء مثل ذلك في مروج الذهب للمسعودي (طبعة باريس ٨ : ٩٢) في جملة قول عبد الله بن خرداذبه للخليفة للمعتمد

معرض
القاهرة الدولي التاسع عشر
للكتاب

٢٠ يناير – ٢ فبراير

١٩٨٧



الهيئة المصرية العامة للكتاب



الواقع الأدبي

«حضرة المحترم»*

أو أنسنة السرد الأيديولوجى

محمد إسويرتى

« وقال يخاطب ربه :
ــ اغفر لى أفكارى يارب ، إنها قاسية
مثل الحياة ، وهى جزء منها ليس إلا . . »
نجيب محفوظ
« حضرة المحترم »
ص : ١٣٣

مشروع منهج نقدى : يعرض الخطاب الروائى « حضرة المحترم » لنجيب محفوظ سيكولوجيا ، وفلسفة ، ورؤية ، شخصيات إلى العالم ، مزيحاً الستار عن وعيها ولا وعيها المتجسد فى سلوكها العملى الدال . والرواية إذ تدخلنا ، بوصفنا قراء ، إلى وعى هذه الشخصيات ولا وعيها ، فى علائقها ، وعلاقاتها بالفضاء والزمان ، إنما تكشف فى الآن ذاته عن سيكولوجيا السارد ، وفلسفته ، ورؤيته للعالم ، متجلية فى أحكامه التقويمية ، ووجهات نظره فى جميع الشخصيات ، سواء الدائمة الحضور أو الكثيرة الغياب ، وفى وجهات نظرها المتغيرة حسب الأحوال والظروف ؛ إذ من خلال مقول السارد يبدو اللا مقول .

والإشكالية المطروحة هى كيف يتعامل الناقد مع ثنائية الشخصية والسارد لتحقيق الحداثة فى النقد العربى الطامح إلى تحديث أدواته الإجرائية ؟ غالباً ما كان النقد القديم يتتبع الشخصية ويهمل السارد . ويسير النقد البنيوى التوليدى فى الاتجاه نفسه ، مضيفاً الاهتمام بعلائق الشخصيات ، دون أن يعير السارد أى اهتمام ، إلى أن برز الاتجاه البنيوى بعد الشكلانى فاهتم بالبنية السردية ، وزاوية الرؤية ، والمنظور السردى ، ووجهة النظر ، والمكونات الروائية من فضاء وزمان وشخصيات ، أو ما أسماه الحكاية والمحكى ، إلا أنه يؤجل الحديث عن السارد ، والمسرود له . وإننا لنقترح ــ لتحديث نقدنا العربى ــ رصد علاقة أخرى بنيوية وجدلية ، هى علاقة السارد بالشخصية ؛ فبما أن السارد يصاحب الشخصيات فى حركتها على طول الرواية ، وبما أنه يشكل الظل بالنسبة للشخصية ، فينبغى أن يكون الاهتمام شاملاً لكل من السارد والشخصية فى علائقهما . كيف ؟ أيصرح بأفكار الشخصية ويسكت عن أفكار الرواى ؟ أيكشف الناقد عن وجهة نظرها ويلتزم الصمت عن وجهة نظر السارد ؟ إذا فعل فهو أحادى البعد : إن اختيار إحدى الحالتين دون الأخرى أمر مستحيل ؛ لأنه مهما حاول فإنه سيعجز لا محالة ، لأنهما مترابطتان ومتلازمتان ، وكثيراً ما تنصهر هذه فى تلك ؛ لأنهما وجهان لعملة واحدة : الخطاب الروائى . إن العلاقة بينهما جدلية تتنافى وكل أحادية وثنائية .

* نجيب محفوظ ، حضرة المحترم ، ط . دار العلم ، بيروت ١٩٧٧ .

وهذا المشروع النقدي غير ثنائى ، ما دام ينسف صرح كل ثنائية فى طموحه أن يكون جدلياً يتعامل مع كل ثنائية بما هى وحدة ، أى بنية جدلية ديناميكية . إننا سندرس ، مثل « دوريت كون » ، علاقة السارد بأى شخصية على مستوى الحكاية والمحكى . إنه منهج جدلى ، يعرض وجهات نظر السارد من خلال وجهة نظر الشخصية ، منذ المحكى الابتدائى حتى نهاية الرواية . وهو منهج علمى بنيوى جدلى ممكن . ونحن إنما نقترحه فى نقد الأعمال الروائية لأنه لا يتواقت والأحادية (تناول الشخصية وحدها) ، ولا يتزامن والثنائية (تناول الشخصية وحدها ثم تناول السارد وحده) ، بل هو يزامن بين الشخصية والسارد منذ الشروع فى الممارسة النقدية . والناقد ، فى واقع الأمر ، لن يخوض فى الحديث عن إحدى وجهتى النظر حتى يجد نفسه يتحدث عن الأخرى . والفصل بين الشخصية والسارد لا يتأتى سوى فى التنظير النقدى ؛ أما فى الممارسة النقدية ، فكل فصل بين مكونين هو تشويه لهما معاً .

إن سارد « حضرة المحترم » يجعل وجهات نظر الشخصية هى الأطروحة ،ووجهة نظر شخصية أخرى أو وجهة نظره هى النقيض فى معظم الرواية . ولن يفوتنا ، ونحن نستجليها ، أن نبرز المقاطع السردية القليلة التى تتطابق فيها وجهات نظر الشخصيات مع وجهة نظر السارد . ولا يسعنا فى هذه الحالة إلا تشكيل « التركيب/الأطروحة الجديدة »بينهما بجلاء ؛ لأن النقيض يتوارى فى الخفاء . إن السرد يحمل ضمنياً اللا مسرود ؛ ومهمة الناقد هى إنتاج خطاب نقدى يبرز اللا مسرود من خلال المسرود ، إلى أن يقيض له نقد النقد ، الذى هو النقيض الضرورى « للتركيب/الأطروحة الجديدة » . وتتمظهر الشخصية فى الرواية باللغة التى تشكل بصيغها المختلفة سيميائية* إيديولوجيتها الرسمية ، وإيديولوجية السارد المستقلة ، كفعل السرد ، والحكى ، والقص ، والرواية ، والمحكى والحكاية ، ووجهات النظر ، وأحكام القيمة ، والحذف ، والغياب ، والصمت ، وزاوية الرؤية أو المنظور السردى ، والرواية بضمير الغائب التى تشير إلى وجود راو ، وشخصية ، وقارىء ممكنين ومحتملين . والعلم المعاصر الذى يساعد على استجلاء تمظهرات الإيديولوجيا هو السيميائية ، والجهاز المفاهيمى ومصطلحاته الإجرائية ، الذى اختزله فليب هامون فى مصطلحه النقدى ، الذى أسماه شعرية المعيارى[1] .

تمظهرات الإيديولوجيا :

تتمظهر الإيديولوجيا فى الخطاب الروائى فى عدة صيغ ، وتتجلى آثارها فى إشارات عدّة : فى العقيدة الدينية وميتافزيقاها ؛ فى الأخلاق ؛ فى السلوكيات الخاضعة لها ، بعد تشكيلها للنفس ، والذهن ، والوعى ، واللا وعى ؛ وفى تحريف رغبات الذات الطبيعية والأفكار الناتجة عن الرغبات ؛ وفى العقلانية ، والمثالية ، والرومانسية ، والفردانية ، والسلفية ، والماضوية ، وإرادة الفرد للقوة ، والسلطة ؛ وفى الخرافة ، والأسطورة ؛ وفى تقديس الذات ، والفرد ، والحكومة وخطابها ، وتوحدهما مع الإله والمقدسات ، فتمتزج هذه بتلك ، وتغيم الحدود ، وتتلاشى التخوم ، ويُحل خيال المؤدلج* هذه فى تلك ، فينعدم التمييز ؛ وفى تقسيم الناس إلى مستويات ، وأصناف ، ومراتب ، وفق معيار التراتبية ، فيقدّس تبعاً لذلك المال ، ورأس المال ، والعمل ، والملكية ، والأشياء ، والبشر ؛ ويتشيأ الإنسان ، ويزهد فى الراحة ، والحياة ، والحب ، والجنس ، والعلم ، والتحرير ، والحرية ، والمعرفة ، والسياسة ، والفلسفة ، والأدب ، والفنون ، والحقوق ، فى إطار الخضوع لمعايير العقل ، ومقاييس العقلانية القامعة ، والتخلى عن الطوباوية الممكنة المؤسسة ، سعياً وراء طوباوية محالة لا أساس لها ، ونسيان الجسد ، وشروط بقائه ، والقلب وعواطفه ، والجنون وثورته ، والشعب وإرادته فى التغيير وتحطيم الأنساق ، ورغبته فى التحول ، والتموقف بالقول والفعل المسئول . وتتجلى الإيديولوجيا أيضاً فى التقويم انطلاقاً من قواعد ومحكات ؛ وفى شكل لغة ، وأقوال ، وآراء ، ووجهات نظر ، وأفكار ، ونظرات الشخصية أو السارد ، ونظريات ، ومعرفة تقنية ، وجمالية ، وصناعية ، وفنية ، وثقافية ، ومهنية ، وكتابية ، وإنشائية ، تخضع للقوانين المسطرة ، وللأعراف ، والأوضاع ، والمواضعات الاجتماعية ، والأذواق ، ورؤى العالم ، والفلسفات . . .

شخصية الشخصية الرئيسية :

فى الصفحات الأولى من رواية « حضرة المحترم » يقدم السارد الخطاب الإيديولوجى السائد كأنه إشارة signe مكتوبة على لافتة . وتلعب هذه الإشارة فى الخطاب الروائى وظيفة إشارية مكثفة ، كما تلعب اللافتة فى الحياة الواقعية الوظيفة ذاتها ؛ فهى تقرأ ، وتحفظ ، ولا تحلل ؛ ويسير القارىء العابر وفقها دون مناقشتها . إنها تبدو كأنها مثل ، أو حكمة ، أو قانون ، أو وثيقة إدارية ، أو مذكرة رسمية ، وتتخذ شكل جميع الصيغ التعبيرية القصيرة ، النثرية والشعرية . وإن هذه الإشارة لتشكل فى الرواية أفق انتظار بالنسبة للقارىء . ونظراً للعلاقة الجدلية بين فن التخييل والواقع ، فإن الإيديولوجيا الرسمية تلقى بهذه الإشارة كما يلقى الفلاح بالبذرة ، أملا فى أن تنضج وتؤتى أكلها ، فى أرض وعى الناس حتى تنمو ، وتترعرع ، وتتفتح ، وتثمر فى لا وعيهم ، لتجنى هى بعد ذلك ، وبسهولة ، ثمارها ، ولا يهمها حينئذ مصير السائرين والعاملين وفقاً لهذه الإشارة الخطيرة فى بساطتها . والسارد الواعى بهذه الإشارة وبخطورتها هو الذى يتكفل (تحت ظل الإيديولوجيا المستقلة ، التى يسهم الانتماء إليها ، إلى جانب الثقافة الواسعة ، والتراكم المعرفى ، فى تجذيرها وتفجيرها فى وعيه ، الذى يصارع لا وعى المؤدلجين المتشبثين بالإيديولوجيا الصنم) بمهمة كشف أثر الإيديولوجيا السائدة الخطير على حياة الإنسان المؤدلج ومصيره ؛ ذلك المؤدلج الذى يؤنسنه السارد بإعطائه صورة شخصية روائية ، يشكل الخطاب الإيديولوجى القاتل بنيتَها المحكية والحكائية ، فتتحرك وفقه وكأنها طفل يلعب بمسدس معبأ ، أو شخص مفتون لا يرى سوى موضوع فتنته . هل بإمكاننا الحديث هنا عن السحر ؟

قال الرسول متعجباً يوما :« إن من البيان لسحراً ! » نعم ؛ ليس فى التاريخ ساحر لا يستخدم اللغة فى سحره أو فى أثناء عملية

* استخدام مصطلح « السيميائية » فى هذا السياق على عهدة الكاتب (التحرير) .

* يعنى صانع الإيديولوجيا أو صاحبها (التحرير) .

السحر . واليوم نتساءل : أين يكمن سر السحر ؟ أفى الخطاب أم فى المواد الكيميائية ؟ لقد أدرك الرسول أنه كامن فى البيان . إن للغة قوة تشبه قوة السحر أو هى ذاتها السحر . وأى لغة هى تلك الساحرة ؟ إنها اللغة التى تبعث المتعة ، وتحقق اللذة والنشوة فى السامع / القارىء ، فيغدو وقد أسكرته اللغة بجمالها ، وبيانها ، وحقيقتها ، وموسيقاها التى تستحوذ على النفس ، فتؤثر فى الإحساس وتثيره ، فيمسى السامع / القارىء كالمدمن الذى يهتز ، ويترنح ، ويغنى ، ويردد ما قرأه ، أو بعض مقاطعه ، ويتمايل راقصاً منتشياً ، وتحمله اللغة ، فى تغريبها ، إلى عالم من الخيالات ، والأحلام ، والرؤى . إنه فعل تخدير الذى تصنعه اللغة ، والذى يفوق تخدير الخمر ، والأفيون ، والحشيش ، والهيروين ، والكوكايين ، والمورفين . . . فربما كان تخدير هذه المواد آنياً ثم ينقضى ، ولكن تخدير اللغة يدوم ويستمر مدى الحياة . وكلاهما قاتل ؛ فالإدمان يقتل فى أقصر لحظات العمر . وتناول كمية محدودة تناولاً طبياً قد يساعد على الحياة . كذلك النص البيانى ؛ فهو كالمخدر ، يصعب علينا تحديد زمن قتله ، على الرغم من معرفتنا أن نتيجته الحتمية هى الموت . والمدة التى سيموت فيها الشخص تحت تأثير سحره وتخديره تتغير من شخص إلى آخر . ولكن ليس كل نص بيانى قاتلاً ؛ فالقاتل هو الخطاب الإيديولوجى الساحر . إن سر سحره كامن فى أنه يعمق الخطاب الماضوى الموجود فى الأذهان . إنه ينفذ إلى ذهنية الشخصية فيستقر فيها ، فيغدو مكتوباً ، أو محفوراً ، أو منقوشاً على رخام الذاكرة ، فتتأدلج الشخصية ، وتتخدر ، ويسرى فيها التخدير سريان السحر فى ذات المسحور ، فتعمل بحسبه ، وتتشخص بذلك الإيديولوجيا السائدة ، وتصبح حية تسعى وتلتهم شخصيات أخرى .

لا محكى بدون شخصية .

إن السارد يستقصى عبر النص الروائى جميع التمظهرات الممكنة للإيديولوجيا السائدة ، ويتخذ لها شخصية تشبه مرآة ذات أوجه متعددة مكسورة ، تعكس صوراً متعددة لها . إنه يسردن* الخطاب الإيديولوجى ، أو يؤنسن السردى الإيديولوجى من خلال شخصية الشخصية ، ليفضح الإيديولوجيا المخدرة وأثرها القاتل والمبيد للأفراد والجماعات ، أو المفرق لهم بعد تكتلهم ، متوسلاً بالشخصية / النموذج ، دون أن يغفل ، بوصفه بنيوياً ، علاقاتها بالشخصيات الأخرى ، وبالزمان ، والمحيط ، والظروف والأحوال ، لتكتمل صورتها وتلتحم بنيتها . ونجيب محفوظ ، بوصفه كاتباً روائياً ، يخلق شخصية أخرى تتكفل بالسرد ، ألا وهى السارد . وواجب الناقد فى ممارسته النقدية للعمل الروائى هو أن يرصد علاقة الشخصية بالسارد بوصفه شخصية ؛ فلكل منهما إيديولوجيته ، وقد يلتقيان ، بوعى أو بغير وعى ، فى إيديولوجيا واحدة كما افترقا . وإن نجيب محفوظ لسيميائى كبير حين تتبع تجليات الإيديولوجيا السائدة والمستقلة ، وحين يسجل راصداً سيميائياتها التى تشكل عالماً كبيراً يغمر المؤدلجين ، ويجرفهم فى تياره ، فيتخبطون فى أمواجه المتلاطمة كغرقى يصارعونها ، كل حسب طريقته ، حباً فى النجاة بحياته ، صراعاً ينم عن مغامرة فردانية مؤدلجة . والدليل على نهجه المنهج السيميائى ذى الرؤية الثاقبة قول السارد فى « حضرة المحترم » : « وتراءت دنيا من المعانى والمؤثرات » (ص ٥) . وليست غاية هذا الفضح هى السخرية فحسب ، بل الغاية هى وعى حدة مقصلة الخطاب الإيديولوجى ، وشدة وقعه الذى يشبه وقع الرصاص فى الرؤوس والصدور ، سواء جاء على شكل كلمة ، أو جملة ، أو عبارة ، أو نص ، وفى جميع مرافق الحياة ؛ فى الشارع ؛ فى العمل ؛ فى المقهى ، فى وسائل النشر السمعية والبصرية ، ووسائل الإعلام . وخطورته تكمن فى اختزاله حياة المؤدلجين الذين يغدون حماة الإيديولوجيا السائدة ، والمبشرين بها ، والمدافعين الأوائل عنها ، على الرغم من سلبها حقوقهم ، وتجهيلهم ، وحرمانهم ملذات الحياة . إنها تحمل فى طيها موتهم العاجل ؛ فخطابها ساحر ، ولكنه ــ كشهريار ــ يمنح اللذة والموت فى آن واحد ، أو ينغص اللذة بالموت الذى ينتظر الفتاة الجاهلة . إنه كالفراش المنمنم ذى المنظر الخلاب ، ولكنه يخفى تحته هوة سحيقة فى قعرها أفاع سامة تلدغ الساقط فيها ، أو حراب أسنتها مشرعة ، تودى بحياة كل من حاول الجلوس عليها . إنه كالقصر الملغوم .

إن الإشارة التى ذكرناها آنفاً تومىء من الآن فصاعداً إلى ما ستتمخض عنه الرواية فى خطها الانحدارى من وجهة نظر السارد ، والتصاعدى من وجهة نظر الشخصية ؛ ذلك الخط الذى يرسم المراحل التى ستقطعها الشخصية المؤدلجة والدائمة الحضور فى الخطاب الروائى ، الذى له أيضاً سحره الخاص . غير أن هذا السحر يبعث النشاط والحياة فى القارىء الممكن ، كالغذاء والدواء والارتواء الجنسى والفكرى . وهذا القارىء سيهتز سكران منتشياً بكأس الحياة . إنه النص المضاد ، لا بما قاله ولكن بما لم يقله ، وما نستشفه من خلال ما قيل . إنه النص / الحياة ، على الرغم من عرضه للإيديولوجيا السائدة / الموت . إن الشخصية فى رحلتها التراجيدية التى تلمح إلى السقوط والانهيار ثم الموت ، لا تعى تأدلجها . إن الرحلة إلى الحياة تحمل معها الموت العاجل . وكما قال لوكاش ابتدأت الطريق وانتهت الرحلة . إنها رواية أو سيرة للشخصية الإشكالية الذاتية . إن موت بيومى فى آخر الرواية ناتج عن الحرمان من مباهج الحياة . إن هذه الشخصية قدمتها الإيديولوجيا الرسمية قربانا لمعبد الدولة ولمقصلتها اللامرئية ، هروباً من المقصلة المرئية الخاصة بالسياسيين وذوى الرأى التحريرى ، والمناضلين ، والفلاسفة ، والعلماء المناهضين لها .

والإشارة الساحرة والمخدرة والقاتلة تتمثل فى قول السارد راويا عن عثمان بيومى ، الذى يردد هذه الإشارة بهذه الصيغة : « هناك طريق سعيدة تبدأ من الدرجة الثامنة وتنتهى متألقة عند صاحب السعادة المدير العام . هذا هو المثل الأعلى المتاح لأبناء الشعب ، ولا مطمع لهم وراء ذلك . تلك هى سدرة المنتهى ، حيث تتجلى الرحمة الإلهية والكبرياء البشرى . ثامنة . . سابعة . . سادسة . . خامسة . . رابعة . . ثالثة . . ثانية . . أولى . . مدير عام . معجزتها تتحقق فى اثنين وثلاثين عاماً ، وربما تحققت فى أكثر من ذلك » (ص ١٠) . إن هذا الخطاب مؤدلج ، يميز بين رؤيتين إلى العمل / الوظيفة :

١ - رؤية منظور إليها من زاوية الإيديولوجيا السائدة ، التى قسمت العمل تقسيماً تفتيتياً إلى درجات تخفى وراءها الاستغلال ، والاستلاب ، وسراب الحياة .

* يعنى أنه يحيل الخطاب الإيديولوجى إلى صورة سردية (التحرير) .

٢ - رؤية منظور إليها من زاوية الإيديولوجيا العقائدية .

وتبرز الرؤية من خلال التقييم الظاهر في النص/الشعار المؤدلج ، الذى يرسخ إيديولوجيا الطبقة المالكة لوسائل الإنتاج عن طريق الاعتماد على العقيدة وتشويهها كما يبدو ذلك من سجل الفرقان ولغته التى تتخذها قناة يعبر منها الخطاب المؤدلج إلى الأذهان دون مقاومة ؛ لأنه حتى العقيدة تأدلجت ، وانصهرت الإيديولوجيتان فشكلتا إيديولوجيا واحدة سائدة . ويتجلى التقويم وأحكامه من خلال النعوت ، والصفات ، والأحوال ، والكنايات ، والألقاب ، وفق قواعد الثنائيات والمراحل القائمة بين طرفى الثنائية ، كالسعادة والشقاء ، والتألق والانطفاء ، والمثل الأسفل والأعلى ، والجنة والنار ، والكبرياء (الكبر + الرياء) والدناءة ، والعادى والخارق ، والتحقق وعدمه ، والقناعة والطموح : طريقة سعيدة ـ تنتهى متألقة ـ المثل الأعلى ـ سدرة المنتهى ـ الكبرياء البشرى ـ معجزتها تتحقق[٢] . والخطاب المؤدلج يؤكد بسحره الغامض والخيالى والميتافزيقى والأسطورى ، التحقق ، وينفى الطموح المختلف بصورة إطلاقية : « ولا مطمح لهم وراء ذلك » . والمؤدلجون هم الذين يبتكرون هذا الخطاب بوصفه بنية فوقية لما يسطرونه من قوانين صارمة على الشعب ، وحامية لمصالحهم الاقتصادية ، ومن تشريعات استغلالية إجرامية وقاتلة بتذرير العمل ، وجعل القيم المضادة مجرد أوهام : « ثامنة . . سابعة . . سادسة . . خامسة . . رابعة . . ثالثة . . ثانية . . أولى . . مدير عام » . والأرقام المتباعدة كالمتقاربة والمتجاورة ، تشكل ثنائيات وتراتبية . ومن أجل الفئات ، والبقايا ، والفضلات ، والنفايات ، تستغرق هذه الدرجات حياة الإنسان القصيرة بكاملها ، ويحكم عليها بإعدام عاجل قبل الإعدام المؤجل الذى حكمت به عليه الطبيعة : « معجزتها تتحقق فى اثنين وثلاثين عاماً . وربما تحققت فى أكثر من ذلك » . ولا يفوت السارد أن يدلى بوجهة نظره المضادة واللاتواصلية ، والكاشفة للحقيقة العارية ، فى هذه الدرجات بصيغة تواصلية : « أما الساقطون فى وسط الطريق فلا حصر لهم » (ص ١٠) . والموت المعجل الذى يعدم الناس قبل الموت المؤجل ـ حسب رؤية السارد الواعية وعيا ممكناً ـ يتخذ أشكالاً عدّة ، وألقابا متنوعة ، مموهة (بالكسر) ، خادعة ، إغرائية ، تراتبية : صاحب السعادة ـ المدير العام . ويكنى عن الإعدام السابق لأوانه بلغة الفرقان بكنايات سحرية مخدرة ، لها مفاهيم فى تصور ذهنية المؤدلج ميتافزيقية : الرحمة الإلهية ـ سدرة المنتهى ـ حيث تنتهى حياة الموظف فى الواقع وهو جالس على شوك الوظيفة وخياله فى ما لا ولن يعرفه وإنما يتصوره ويرسم له فى خياله صورة غائمة وعائمة وهلامية ـ والمثل الأعلى ـ والمعجزة التى ترتبط فى ذاكرة الشعوب بالأنبياء الذين يجعلهم الخطاب المؤدلج فوق البشر . ومفهوم المعجزة فى المحكى مفهوم ألسنى ، سيما إذا نظرنا إلى العلاقة التنضيدية التى وضعت كلمة « المعجزة » بعد لفظ « مدير عام » . ومعناها أن هذه المكانة مكانة إلهية ، وخاصة بإله أو نبى ، أما الإنسان فهو عاجز عن بلوغها فى زمن الإيديولوجيا السائدة ، التى تحث على الاهتمام بها ، وتشغيل الفكر بحلم الوصول إليها فى زمن الوصولية . أما المفهوم الدلالى المعروف ، فهو يعنى الفعل الخارق الذى يفوق القدرة البشرية ؛ وهو مفهوم ميتافيزيقى ، خرافى ، أسطورى . ولا يخفى من هذه الألقاب الماكرة ، والمضللة ، والأحكام القيمية المطلقة ، التى لاتحدها النسبية الواقعية ، سوى الفقر ، والعوز ، والحاجة الدائمة الملحة ، والموت المعجل ؛ لأن أجرة العامل/الموظف زهيدة ، يعوَّض عنها بالخطاب الوهمى المؤدلج ، والروح المجرد ، والمثال ، والرحمة ، والجنة ، والسعادة المرجأة ، تعويضاً عن المادى والمحسوس والسعادة المرجوة ، الواقعية والضرورية . وما الفئات المتذرر سوى البديل الحتمى لهذه الترقية السيزيفية الملهوفة واللاهثة من أجل لا شىء ، والمحترقة شوقاً إلى العدم ، لاحتراق الأجور بنار الأسعار ، واحتراق المأجور :

« إنى أشتعل ياربى .

« النار ترعى روحه من جذورها حتى هامتها المحلقة فى الأحلام . وقد تراءت له الدنيا من خلال نظرة ملهمة واحدة كموجة من نور باهر ، فاحتواها بقلبه ، وشد عليها بجنون . كان دائما يحلم ويرغب ويريد ، ولكنه فى هذه المرة اشتعل ، وعلى ضوء النار المقدسة لمح معنى الحياة » (ص ١) . إن السارد يجعل من بيومى ـ bio = vie ولكن = mais أو mi = moitie, وهكذا يغدو اسم بيومى من حيث التحليل التجنيسى التصحيفى « حياة ، ولكن . . . » ، أو « نصف حياة » ، أو « حياة ناقصة » ـ الفراشة التى احترقت لما حاولت المحال ، وهو أن تقبس من الشمعة نارها . إنه يحكم عليه بأنه محلق فى الأحلام ، أى رومانسى طوباوى ، وأنه منبهر بمحرق سحر الإيديولوجيا المحرقة ، بعدما حلت فيه فحل فيها . إنه الحلول الإيديولوجى . وقد شبه السارد هذا السحر وهذه الفتنة بالنار المقدسة . وبيومى المنبهر بالنور يقدس النار كالبدائى والمؤدلج ، ولكن نورها أعشاه فأرداه أعمى ، لا يدرك النار البروميثية التى تحمل معنى الحياة الحقيقية . وإدراكه خاطىء ؛ لأنه يرى معنى الحياة فى الموت . والانبهار والتقديس يستلزمان التضحية ؛ وهذا ما أفضى به ، فى مسيرته الطموح ، إلى المجد الزائف ؛ إلى التقتير ، والادخار ، والحرمان القاتل ، والبخل المتشدد خوفاً مما قد تسفر عنه الأيام المؤدلجة المضطربة ـ وهى دائماً تسفر عن شىء غير متوقع ـ التى تغرس الأوهام ، فتنمو ، وتنضج ، وتثمر ، فتحصد ، وتستحوذ على الإنتاج كله ، فتجمع الشخصية المؤدلجة المشيم ؛ لأن الإيديولوجيا المؤسطرة أسطرت الذات فأسقطت الذات نفسها على الأسطورة ، فأعدمت الحاضر والواقع . ولن تزول الأسطرة إلا بزوال الإيديولوجيا المؤسطرة .

يقول السارد عن عثمان بيومى،وعن سيرته الذاتية الدالة عن الوضعية الاقتصادية الخاصة والعامة فى الزمن المؤدلج ـ فلن تفهم أى سيرة إلا إذا ربطناها بالظروف الاقتصادية ؛ لأن السيرة داخل العمل الأدبى ، ومن ثم كان ربط هذه البنية السيرية الدالة بالبنية الاقتصادية العامة للمجتمع ـ :

« إنه لا ينفق القرش بغير ضرورة ملحة . وفتح حساباً فى دفتر توفير البريد مع أول مرتب قبضه . ولذلك لم يخطر له على بال أن يغير مسكنه أو حارته أو طعامه . وهو يؤمن أن الادخار وسيلة مهمة من وسائل جهاده الطويل ، وشعيرة من شعائر دينه ، وأمان ضد الخوف فى عالم مخيف » (ص ٢٩) . إن النص يوضح أن الشخصية تخضع لإيديولوجيا التوفير بوصفها إضافة أخرى إلى إيديولوجيا تفتيت العمل والأجرة ، ومضاعفة الحرمان ، وعدم الاستقرار النفسى ، والتردد ،

والحيرة ، والانتقاء المستمر ، والاختيار الدائم ، والعجز عن الإنفاق ، والثبات فى مكان واحد كماء المستنقع ، والاقتناع بطعام واحد كالبهيمة ، إلى حد لا يغنى فيه الغذاء عن الدواء والدواء عن الغذاء لعدم القدرة على اقتنائهما معا . والخطاب المؤدلج يصدح/ ينعق بالتوفير ؛ بنسبة الربح الغامضة والمغرية والضئيلة لتضخيم رأس المال .

هناك ثلاثة دلائل على مخالفة السارد للشخصية المؤدجلة :

١ - أن طبيعة الحكاية هنا مزدوجة . إن المرء عندما يحكى بضمير الغائب عن شخص آخر أو شخصية تخييلية ، ويعرض وجهات نظره ، وسلوكياته ، وأفعاله ، فإنه يقوم بفعل الحكى كى يستخلص القارىء نقيضها . والرواية بضمير الـ « هو » ، الدالة على الشخصية ، تتضمن فى الوقت ذاته ضمير « أنا » السارد ، وضمير « أنت » القارىء ، وكأن الراوى يقول للقارىء دون أن يصرح بذلك : « إنى لست مع وجهات نظره وسلوكياته وأعماله ، وإنى لأخالفه فى كل ذلك ؛ فما رأيك أنت ؟ » .

٢ - سمة الإسناد ، والإيعاز ، والإضافة ، والنسبة بضمير الغائب لتبرئة ساحة « أنا » السارد « وأنت » القارىء .

تقييم السارد للعالم بنعته بصفة « مخيف » انطلاقاً من معيار الخوف والاطمئنان ؛ وهى صفة تحتمل ضمن ما تحتمل من دلالات حافة دلالتين تحددان رؤيتين إلى العالم :

أ ــ رؤية الشخصية الحرفية القاموسية الضيقة لوعيها الزائف المؤدلج والسلفى : « العزاء الباقى هو العمل ، والثقافة ، والادخار . وكلما ضاق بتقشفه قال لنفسه :

ــ « هكذا عاش الخلفاء الراشدون ! » (ص ٧٢) .

ب ــ رؤية السارد الواسعة لوعيه المحتمل ، بحيث إن ما يخفيه هو عالم الإيديولوجيا المفرِّقة والمشتتة للناس ، بحيث يغدو المخيف هو غياب التضامن التاريخى .

إن بيومى يحرم نفسه ، بل هو مدفوع إلى الحرمان ، لتأدلجه ، من كل متعة ، ولذة ، وجمال فى الأشياء ، والأجسام ، والأجساد ، والأصوات ، والروائح ، والأطياب ، والأطعمة ، والألحان ، والمشاهد الخلابة ، والأسفار ، والرحلات ، والاكتشافات ، والاختراعات ، والمناظر الجذابة والمتغيرة حسب الفصول ، والأزمنة ، والأقطار ، ومن دفء الشمس شتاء ، وبرودة المياة وثلجها صيفاً ، وأنواع الشراب فى الحان وغير الحان ، إلى أن ماتت حواسه فأضحى جثة لا يغنيها فى شىء ما تبقى لديها من حركة وعى مؤدلج زائف .

إن الإيديولوجيا السائدة حرباء معكوسة . إنها تلون بلونها كل ما تمر به من ثقافات ، كالتاريخ ، والحضارة ، والأخلاق ، والعلوم بمختلف أصنافها ، والفلسفة ، والأدب إن هذه الثقافات المؤسساتية تتأدلج إلى حد يتعذر فيه تعرفها كما يتعذر تعرف الحرباء فى الأشياء ، فلا يدركها ــ من ثم ــ عدا من خبرها ، وخبر حربائيتها المقلوبة . فالتاريخ ــ مثلاً ــ يتشكل بتشكلها ، وتنصهر الأخلاق فى بوتقتها ، إلى حد أنها تجعل الوظيفة فوق كل المهن الأخرى ، كالتجارة ، والصناعة ، والسياسة ، والجندية ، والبحرية . . ، وتضرب هالة من التقديس حولها فتبعدها عن الأرض فى علياتها ، بعد أن موقعتها فى السماء ، بحيث يصبح محالاً الآن عليها معرفتها . وهى لجهلها مزجتها بالإله ، فلا يكاد المرء يميز أحدهما عن الآخر إلا إذا قيض لها كاتب ساخر يضحك ويُضحك من المقدسات بعد إنزالها من سماء الوهم إلى أرض الحقيقة والواقع . يقول سارد « حضرة المحترم » : « الوظيفة فى تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالمعبد » (ص ١١٣) . وهكذا يعدم التاريخ الحقيقى ، تاريخ الشعوب ، والحضارة التى شيدوها ، شنقاً أو اغتيالاً .

إن الإيديولوجيا السيدة تستمد قوتها ونورها المضلل ، وبريقها الخادع ، من العمل المستمر الذى لا ينقطع ولا يتوقف ، والذى يجهل الراحة ولا يفكر فيها ، كما لا يقارن زمنها بزمن العمل الذى يندى فيه جسده عرقاً ، ويرهق فيه ذهنه تفكيراً ، ولا يدر هذا العمل على العامل/ الموظف سوى النتف ، ولا « يرد عليه » أصحاب وسائل الإنتاج المنتجون للخطاب المؤدلج « رزقه » .

الراحة حق من حقوق كل إنسان .

لن يناضل المؤدلج عن شىء أعمته الإيديولجيا التعتيمية عن رؤيته ؛ فقوتها مستعارة من قوته ، ونورها مقتبس من نوره ، فأصبحت قوته من « قوتها » ، ونوره من « نورها » . ولأجل هذا ، ولتنوير الظلامية التى يكمن فى نورها الخادع ، يدعو السارد القارىء لدراسة الموظف/العامل دراسة اقتصاد ــ اجتماع ــ نفسية ، كى يتعرف هذا الأخير واقعه ، ولكى يغيره أو يعمل على تغييره ، وعلى تغيير وضعية العمال التى ستغير وضعيته . لا يزال الموظف لغزاً محيراً ومستعصياً على الدراسة ، التى تقتضى تضافر الجهود لينفرد كل دارس بزاوية منها حسب اختصاصه . و « حضرة المحترم » تدرس وفق اختصاصها الإبداعى الروائى وعى الموظف نفسه ؛ وهو بنية فوقية صغيرة ، شكلتها الإيديولوجيا السيدة ، أى البنية الفوقية الكبيرة ، التى تشكلهما معا البنية التحتية المختارة .

لا يمكن للبنية الفوقية المؤدلجة أن تنتقد ذاتها إلا إذا وعت ذاتها ، ووعت الإيديولوجيا السيدة والبنية التحتية المتوخاة فى كل أبعادها ، وقارنتها بالبنيات التحتية المناقضة لها .

لا نريد هنا إعادة القول فى العلاقة الجدلية بين المادة والفكر .

لن يغير الفكر الواقع إلا إذا كان واعياً به ، وبالفكر الناتج عن الواقع ؛ أى أن يعى الفكر ذاته ، وأن يعى فى الوقت نفسه الواقع الذى أنتجه .

يقول السارد بأسلوب المحكى الذاتى ، المجلوب فى خطاب تتعانق فيه الإيديولوجيا الحرة والإيديولوجيا السيدة : « وقال لنفسه إن الموظف مضمون غامض لم يفهم على وجهه الصحيح بعد . والموظف المصرى أقدم موظف فى تاريخ الحضارة . إن يكن المثل الأعلى فى البلدان الأخرى محارباً أو سياسياً أو تاجراً أو رجل صناعة أو بحاراً ، فهو فى مصر الموظف . وإن أول تعاليم أخلاقية حفظها التاريخ كانت وصايا أب موظف متقاعد إلى ابن موظف ناشىء . وفرعون نفسه لم يكن إلا موظفاً معيناً من قبل الآلهة فى السماء ليحكم الوادى من خلال طقوس دينية وتعاليم إدارية ومالية وتنظيمية . ووادينا وادى فلاحين

طيبين ، يحنون الهامات نحو أرض طيبة ، ولكن رؤ وسهم ترتفع لدى انتظامها فى سلك الوظائف . حينذاك يتطلعون إلى فوق ، إلى سلم الدرجات المتصاعد حتى أعتاب الآلهة فى السماء . الوظيفة خدمة للناس ، وحق للكفاءة ، وواجب للضمير الحى ، وكبرياء للذات البشرية ، وعبادة الله خالق الكفاءة والضمير والكبرياء . . » (ص ١١٣) . إذا كانت الشخصية والفلاحون يقدسون الوظيفة إلى حد عبادة الموظفين « الكبار » ، فإن السارد يجل الفلاحين ويمجد الأرض ويعظمها ، ويكن لها كل تقدير . ولكل من السارد والشخصية أحكامه التقييمية . فالسارد يحكم على الفلاحين والأرض بالصفة التى يحددها النعت التخصيصى ، الذى يفضل قيمة من بين القيم الأخرى : **الطيبين — الطيبة** . أما الشخصية فهى تحكم على الوظيفة بالأحكام التقويمية الأخلاقية ، والتقنية ، والمعرفية ، والنفعية ، والعقائدية : **خدمة للناس — حق للكفاءة — واجب للضمير الحى — كبرياء للذات البشرية — عبادة الله** — وفق معايير الخدمة وعدمها ، للناس أو للحيوان والأشياء ، الحق أو غيره ، الكفاءة أو العجز ، الواجب أو غيره ، الضمير وعدم الضمير ، الحى أو الميت ، الكبرياء أو الدناءة ، العبادة أو الكفر ، الله أو الشيطان . ويبدو أيضاً أثرالإيديولوجيا فى تاريخ الموظف الذى يحكم عليه حكماً قيمياً وفق معيار الجدة والقدم ، والواقع والمثال ، ووجود التعاليم وانعدامها ، أخلاقية وغير أخلاقية ، والتعيين أو الانتظار ، الإلهى أو الشيطانى ، الإلهى أو الإنسانى ، الطقوس أو غيابها ، الدينية أو غير الدينية ، إدارية أو لا إدارية ، مالية أو غير مالية ، منظمة أو فوضوية : **أقدم موظف فى تاريخ الحضارة — المثل الأعلى — التعاليم الأخلاقية الأولى — وصايا موظف — فرعون موظف — معين من قبل الآلهة — طقوس دينية — تعاليم إدارية — مالية — تنظمية** ؛ وأن الفلاحين/الموظفين يتطلعون إلى فوق ، بما يدل على أن هناك « **تحت** » و « **فوق** » ، بل هناك كل الثنائيات التى ينبغى تدمير قلاعها وحصونها . والسارد يدعو إلى أن تقام البحوث حول الموظف لمعرفة واقع الوظيفة ، ولإدراك أنها مقدسة دون سائر الوظائف ، وأنها تتبع النظام الوراثى منذ الفراعنة . ولو استحضرنا علائق الغياب فى ذاكرتنا عن فرعون ، وعن تجبره ، وطغيانه ، وتألهه ، واستبداده الذى سكت عنه الخطاب المؤدلج واكتفى بالإشارة إلى نظمه ، كالنظام الاقتصادى المتدهور ، الذى يتخذ الدين والأخلاق إيديولوجيا سائدة للاستغلال — لا كتملت لدينا دلالات علائق الحضور فى الجملة الخاصة بفرعون ، ولأدركنا أن التاريخ يعيد نفسه بصورة أبشع .

وتتمظهر إيديولوجيا السارد المستقلة فى الحذف ، والبياض الذى تركه ، مفضلا الصمت والسكوت . يتجلى الحذف فى قوله : « إن أول تعاليم أخلاقية حفظها التاريخ كانت وصايا » ، حيث حذف « لنا » بين « حفظها » و « التاريخ » ؛ لأنه لا يرغب فى أن تحفظ لنا . ويتجلى صمته وسكوته عمّا يشبه هذا القول : « كما يحدث فى مصر الآن » ، الذى كان بإمكانه أن يأتى بعد الجملة التى تحدثت عن فرعون فى حذف هذا القول . وبقى الصمت مستمرا إلى أن جاء « يوسف القعيد » فمزق الكمامة ليجهر فى حرية واستقلال بهذا القول عنوانا لرائعته « يحدث فى مصر الآن » . أما السارد « حضرة المحترم » فهو يقفز على الثغرة التى أحدثها فى المقطع السردى إلى وصف الفلاحين الذين ينحنون لتمتطى الحكومة ظهورهم ، ويركعون لها لتأليههم إياها ، بدل الانحناء إجلالا وإكبارا للأرض التى هى جديرة به .

إن الأرض إلهة كل الآلهة تحت الشمس .
ما أحوج الوظيفة إلى عبادة الأرض وتقديسها !

والفلاحون فى استيهاماتهم المقدسة (بالكسر) للوظيفة ، ولتأدلجهم ، يتوقون إلى المحال ، والأسطورى ، فى يوتوبيا تنسيهم الممكن/الأرض/الواقع/الإنسان/الجميع ، وتشخص أبصارهم إلى « المناصب العليا » كما تشخص إلى إله الخلود . لو كانوا غير مؤدلجين لعلموا أن أصحاب « المناصب العليا » أقزام لا حول ولا قوة لهم ، إلا قوة الفلاحين ، والعمال ، والموظفين ، والحرفيين ، والصناع ، والعاملين ، وفى اختصار أن كل عمل باليد والفكر ، وقوة الأرض ، وثروتها ، هى التى تحدد المناصب ، ورواتبها ، ولزهدوا فى هذه المناصب ، ولسخروا من الموظفين « الكبار » الذين يعيشون عالة على الفلاحين وغيرهم .

إن قوة الشعب هى قوة الحكومة .
إنها حكومة لم تع ذاتها .
إن الشعب هو الدولة فى الحقيقة والواقع .
إذا بخلت الأرض فلتقم على المنصب والوظيفة المآتم .

إذا انتزعت الأرض عنوة أو مراوغة عن طريق الضرائب ، والغلاء ، والزيادة فى الأسعار ، وفى ساعات العمل ، فالنضال حتمى لاسترجاعها فوراً .

إن الصعود فى ذلك المقطع السردى مجازى ، يعنى صعود الأرواح/النفوس إلى السماء قبل أوانها ، وقبل موت الجسد ، حسب ثنائية الروح والجسد . وهو أمر محال إذا تحطمت هذه الثنائية . إنه صعود مبكر وغير طبيعى ، ناتج عما عاناه صاحبه من عذاب ومرارة ، ومن شقاء الجرى وراء السراب . إنه — بلغة مجازية — موت مستعجل ، برغم حركة الأجساد ، بغية تحقيق الآمال الخادعة ، والأمانى الضائعة . ووجهة نظر الشخصية المؤدلجة (المؤدلجة نعت لوجهة النظر) ، تنم عن رؤيتها الأحادية إلى الوظيفة . إنها تعد العمل منفصلاً عن الراحة ، بكل ما تحمل كلمة « راحة » من شحنات دلالية ؛ وتعد الراحة منفصلة عن العمل ، على نحو يجعل الرؤية موسومة بالثنائية نفسها . وتتجلى هذه الثنائية فى ورقة العمل التى اتخذتها الشخصية دستوراً وشعاراً لها ، ومشروعاً لسلوكها المستقبل . إنه نص يطفح بالعلائق الاستبدالية اللغوية الدالة على البراكسيس ؛ إذ يسود فيها جذر العمل وغياب الراحة . لا وجود ولو لإشارة بسيطة إلى الراحة ، والتسلية ، والعبث الجاد أو الجد العابث ، والإقبال على الحياة والحب . إنه نص تنبثق منه العقلانية المحايثة لتعبيره ، والكاشفة عن حضورها المكثف والمستقر فى وعى الشخصية ، كما تنبجس منه البراجماتية والإيديولوجيا القاتلة والبخيلة ، التى لا « نفع » فيها ولا « منفعة » ترجى منها ؛ لأنها تشغل الفرد الذى يفنى عمره فى دراسة لنيل شهادة التخرج إلى الشارع أو القبر قسراً لا اختياراً تمليه التضحية والتموقف من أجل الجميع أو فى سبيل الإنسان :

١ – القيام بالواجب بدقة .
٢ – دراسة اللائحة المالية التى يشار إليها وكأنها كتاب مقدس .

٣ - الدرس للحصول على شهادة عليا ضمن الطلبة الذين يعملون من منازلهم .
٤ - دراسة خاصة للغتين الإنجليزية والفرنسية ، بالإضافة إلى العربية .
٥ - التزود من الثقافة العامة ، وبخاصة الثقافة المفيدة للموظف .
٦ - الإعلان بكل وسيلة مهذبة عن تدينى وخلقى واجتهادى فى عملى .
٧ - العمل على كسب ثقة الرؤساء ومحبتهم .
٨ - الاستفادة من الفرص المفيدة ، مع الاحتفاظ بالكرامة ، مثل : مساعدة أدبية تقدم لذى شأن ؛ صداقة مفيدة ؛ زواج موفق من شأنه تمهيد الطريق للتقدم » (ص ١٥) .

يدل هذا النص على أن « حضرة المحترم » تقدم بنية ملتحمة ، فعلى مستوى الحكاية ، يخضع سلوك الشخصية بحرفية بلهاء للخطاب الإيديولوجى الرسمى ، الذى جاء فى صيغة الإشارة التى سبق ذكرها . فهى تسير وفقه فى تفكيرها ، وتصورها ، ومعرفتها ، ورؤيتها للتاريخ ، والاقتصاد ، والدولة ، والدين ، والعمل/ الوظيفة . . . وعلى مستوى المحكى ، يعد هذا الشعار فى العمل والحياة ، كما يتجلى ذلك من بنوده الثمانية ، التى تطابق عدد الدرجات الثمانية المسطرة فى الإشارة المؤدلجة ، والباعثة على التأدلج ـ تفريعاً على الإشارة المؤدلجة ، منسجماً معها كباقى التفريعات التى ستليها فى شكل مقاطع سردية ، وحوارات ، ومحكيات وأوصاف ، ووجهات نظر السارد ، والشخصيات التى يوزعها نجيب أيضا بتقنية هندسية معمارية ورياضية وفق عدد ٨ . فالشخصيات/النساء ثمان : ١ - أم حسنى . ٢ - سيدة . ٣ - قدرية . ٤ - ست سنية . ٥ - أصيلة الناظرة . ٦ - أنيسة رمضان . ٧ - إحسان إبراهيم . ٨ - راضية عبد الخالق . والشخصيات/ الرجال كذلك ثمان : ١ - سعفان بسيونى . ٢ - حمزة السويفى . ٣ - بهجت نور . ٤ - حسين جميل . ٥ - إسماعيل فائق . ٦ - عبد الله وجدى . ٧ - مهندس . ٨ - طبيب . وسيلتقى عثمان بيومى ، ويتحاور ، ويدلى بوجهات نظره ، وفق وجهات نظر هذه الشخصيات بالتبادل ، لتداخل الشخصيات/ النساء مع الشخصيات الرجال . وبناء عليها تتغير فصول الرواية .

إن التأدلج محايث لهذه الورقة . ونحن نستشف ذلك من العقلانية الأخلاقية التى تقسر الفرد على تقديم الواجب ، وتوبخه على إهماله ، فغدا ذلك معياراً يقوم من خلاله : **القيام بالواجب** ؛ ومن خلال معيار معرفة أو جهل التقنية : **بدقة** ؛ ومعيار الأمانة والخيانة : **بأمانة** ؛ ومقياس التقديس والتدنيس : **تقديس الوثيقة المالية** ؛ وقاعدة الوقاحة والليونة ، **وسيلة مهذبة** ؛ وقانون الأخلاقيات : **تدينى ـ خلقى ـ الكرامة** ؛ والمعرفة حسب قاعدة العلمى والأدبى : **مساعدة أدبية** ؛ وضابط النجاح والإخفاق : **زواج موفق** ؛ وسنة التقدم والتخلف : **طريق التقدم** ؛ محك الثقة وعدم الثقة : **ثقة** ؛ والحب والكراهية : **محبتهم** .

أما قاعدة العمل فهى التى تهيمن على المشروع .

من مقولات سارتر أن الإنسان مشروع . ولكنه يمكن أن يكون مشروعاً لمشروع لم يختره بكامل الحرية والوعى . وسيمارس حريته ووعيه عندما ينظر فى مشروعه نظرة ناقدة ، تجعله يميز بين مشروعه بما هو إنسان حر ، ومشروع غيره الذى يستعبده .

وبيومى ليس بمشروعه بما هو إنسان مستقل ، بل هو مشروع غيره . إنه مستعبد من جانب المشروع الإيديولوجى المسيطر ، الذى يخضع الناس للعمل وحده : **ورقة عمل ـ القيام بـ ـ دراسة (ثلاث مرات) ـ التزود ـ يعملون من منازلهم ـ اجتهادى فى عملى ـ العمل على ـ مساعدة ـ تقدم . . .**

ومعيار الربح والخسارة : **الحصول ـ المفيدة ـ كسب ـ الاستفادة ـ الفرص المفيدة ـ صداقة مفيدة** ، والمحرم Tabou الخاضع لمعيار المعرفة السفلى والعليا : **الشهادة العليا** ، والغاية منها هى الترقية . والظل الذى ينوب عن الترقية وفتات الترقية هى الشهادة التى يفوق الجهد المبذول فيها مقابلها الذرى ، إلى حد الزهد فى الجانب الأساسى وهو الحياة ، والانسياق وراء التفكير فى الذات الفردية المؤدلجة ، وطموحاتها الزائفة ، مادامت بعيدة عن قضايا الناس جميعاً :

« ـ هل مازال ينقصك تعليم ؟
ـ الشهادة العليا .
ـ لماذا ؟
ـ مساعدة لا بأس بها للترقى » (ص ١٨ - ١٩) .

ويختزل معنى حياة الشخصية فى الوظيفة ؛ فى العمل « المقدس » ؛ فالعمل فى نظرها كونى ، إنه يعنى الإله ، والحكومة ، وذاتها الواحدة والوحيدة ، المجسدة لروح الإله .

إن الإيديولوجيا الرسمية هى التى تتحدث عبر ذاته الشخصية ، سواء بصيغة المناجاة أو بصيغة المحكى الذاتى ، المجلوب والتلقائى ، أو فى حوارها مع بقية الشخصيات وعرض وجهات نظرها . إن الشخصية مبشرة بها ، وتستند ـ دون وعى منها ـ إليها فى كل اتصال تقيمه مع غيرها . وهى نموذج للمؤدلجين الذين يتم التواصل بينهم لتوحدهم ووحدتهم واتحادهم اللا واعى تحت ظل وحدة الخطاب المؤدلج (بالفتح وبالكسر) بنفاذه إلى ذهنياتهم،كما فرق بينهم لدعوته الرومانسية والفردانية والمثالية فأمسوا ذواتا متشظية ، كل واحدة تسير فى طريقها الخاص كالكواكب المتباعدة ، محاولة تأكيد الذات التى ألغتها الإيديولوجيا الرسمية بتأكيد ذاتها هى . وكل تأكيد للذات ما هو إلا تقليد جديد لذاتها فى صورة تقليد للفرد/ الإله ، كما حدث لجوليان سوريل فى رواية استندال « الأحمر والأسود » : « قال إن حياة الإنسان الحقيقية هى حياته الخاصة ، التى ينبض بها قلبه فى كل لحظة ؛ التى تستأديه الجهود والإخلاص والإبداع . إنها مقدسة ودينية ، بها تتحقق ذاته فى خدمة الجهاز المقدس المسمى بالحكومة أو الدولة ؛ بها يتحقق جلال الإنسان على الأرض فتتحقق به كلمة الله العليا » (ص ٢٢) . وهذا مقطع سردى مؤدلج ، يذعن لمعيار الحياة والموت ؛ الحياة الخاصة أو العامة ، الخفقان أو الهمود ، الجهد أو الخمود ، الإخلاص أو الغش ، الابتكار أو التقليد ، التقديس أو التدنيس ، التدين أو الكفر ، تحقق الذات الجماعية أو الفردية ، الجهاز المقدس أو المدنس ، الدولة أو الشعب ، جلال أو انحطاط ، الكلمة العليا أو الدنيا .

وتأكيد الذات الفردية فى الفكر المثالى والوعى الرومانسى المؤدلج يفضى بصاحبه إلى جهل العلائق البنيوية الاجتماعية التى تحقق تأكيد الذات تأكيداً اجتماعياً وإنسانياً ، ويؤدى به إلى الكدح كالعبد فى الإقطاعية والرأسمالية ، على الرغم من الاختلاف الجذرى القائم بينه وبين العبد الذى كان جسده يُلهَب بالسياط ، ويُكره على العمل ، ويجبر على إنجازه مهماكانت قساوته ، والآلام التى يسببها له ، فينفذه مرغماً . أما المؤدلج فإنه ينفذه « اختيارياً » ؛ أى يرغمه الخطاب المؤدلج الذى استقر فى ذهنه فغدا سجين هذا الخطاب ، وأسير نسقه ، والنسق الذى صدر منه الخطاب . إنه يشقى دون ضرب أو جلد ، وإنما برضى تام بوضعه المزرى . وهو لا يدرك مصدر الشقاء ، والتعب ، والحرمان ، والقلق الوجودى الذى يستشعره بين الفينة والفينة . به يفكر ، وبه يشعر ، وحسب قوانينه يسير فى عزلته أو مع الآخرين . إنه لا يرى سوى العمل الشاق الذى لا يكف ولن يكف ، ما دام يعمل حتى فى أماكن الراحة .

قال بعض الفلاسفة إننا لا نرى الأشياء إلا حسب تجاربنا . وهذا يعنى أن العين زجاجة حسية ، وحاسة عضوية تربطنا بالعالم الخارجى . وإذا كانت التجارب هى التى تشكل بنيتنا الذهنية ، فهذا يعنى أننا لا ندرك الأشياء كما هى ، وإنما نخلع عليها من تجاربنا ، من ذهننا ، من ذواتنا . إذن فالذهن هو الذى يرى الأشياء من خلال التجارب التى انطبعت على صفحته . والنسيان الذى يصاحب ـ جدلياً ـ عملية التذكر والتفكير هو الذى ينتخب مرجعاً أو موضوعاً من بين المراجع أو الموضوعات ليفكر فيه . وإذا كان الخطاب الإيديولوجى السائد هو الذى يشكل بنيتنا الذهنية فى جميع مراحل حياتنا التى تجاوز ربع قرن أو نصف قرن ، فإننا لن نتعامل مع العالم الخارجى إلا عبر هذه الذهنية ، وعن طريقها التى تقلب عملية الإدراك . كان الخطاب المؤدلج ينفذ إلى الذهن فى السنين الأولى ، سنين التعلم التقليدى والمؤسساتى ، عبر زجاجة العين ، فشكل إطاراً « ثقافياً » ، وتراكما « معرفياً » ، فأصبح الذهن فى مرحلة « النضج » يرسل الخطاب المؤدلج على العالم الخارجى كما ترسل الكاميرا الأشعة التى تتحول إلى صور على الشاشة ، من خلال زجاجة العين ؛ ولكن الصور تعود إليه عبر العين فيعيدها إلى العالم مؤدلجة وعبر التعبير أيضا/ اللسان فى شكل خطاب شفوى أو كتابى مؤدلج ، يتولد عن الخطاب الأول ، حاملاً سماته ، كالوليد الذى يحمل سمات الأب أو الأم أو هما معا .

تتجلى سمات هذا الخطاب فى خطاب بيومى الذى يعرض السارد وجهة نظره : « إنه يحتقر المواعظ التى تحث على الكسل ، ويعدها تجديفاً بذى الجلال » (ص ٣٧) . فليس بيومى هو الذى يحتقر المواعظ التى تحث على الكسل/ الراحة ، وإنما الإيديولوجيا السائدة التى شوهت الخطاب العقائدى عندما أذابته فيها ووجهته فى اتجاهها . إننا لنصادفهما معا فى كل مقطع سردى يصدر عن بيومى المؤدلج وإن اختلفت الصيغ ، على نحو يمنح الخطاب الروائى تماسكه واتساقه . و« ذى الجلال » كناية تشير إلى الإله الذى يتجسد فى الفرد/ الإله . ويخبرنا الرواى عن بيومى بصيغة المحكى الذاتى المجلوب المؤدلج ، الذى يطغى فى « حضرة المحترم » على المحكى الذاتى التلقائى المؤدلج : « قال لنفسه إن الله لم يخلقنا للراحة ولا للطريق القصير »

(ص ٢٧) . طبعاً فوجهة النظر هذه تنسجم مع الخطاب المؤدلج ، بل هى تفريع آخر له ؛ وهى لا ترغب سوى فى العمل المستمر الذى يشبه اللا عمل/ البطالة ؛ لأن راحته لن تتحقق لا على المدى البعيد ولا على المدى القريب ، فتبقى الراحة هى اليوتوبيا والأسطورة المعاصرة ، التى تحتاج إلى الطريق الذى يقسم وفق معيار إيديولوجى ، والذى يستند إلى قاعدة الطول والقصر ، والذى لا نهاية له لأنه يُنسب إلى الإرادة الإلهية ، ولأنه يناسب حلم الدولة التى ترغب فى أن تطول مدة حكمها ، وتستمر وراثة الحكم فيها إلى ما لا نهاية ، بإبعاد الفكر والتفكير الذى سيتساءل : من يحكم ؟ فى الماورائيات والأساطير . وهكذا تقسو الشخصية المؤدلجة على نفسها لأنها مغتربة عن ذاتها ، ومكونات وعيها ، وحاجاتها ، ولا تدرك العامل الاقتصادى المحدد للخطاب المؤدلج ، والكامن من وراء قلقها ، وحيرتها . إنها تعمل/ تموت ، فى حين يحيا منتجو الخطاب المؤدلج لتبرير كسلهم ، وعدم إنتاجهم ، وراحتهم ، وترفهم ، ولذة عيشهم ، وفراغهم ، ومتعتهم ، وإقبالهم على الحياة اعتماداً على قوته المتجسدة فى قوة عمله وقوة إنتاجه : « وتقدم فى كل شىء ، ولكن عذابه لم يخف ، ورسخت قدمه فى عمله حتى شهد له سعفان بسيونى ـ رغم إخفاقه معه ـ بالمواظبة والكفاءة والاستقامة . وكان يقول عنه :

ـ إنه أول الحاضرين وآخر الذاهبين ؛ وفى أوقات الصلاة يؤم المصلين بمصلى الوزارة . وهو يؤدى عمله ، ويؤدى عن المتأخرين أعمالهم ؛ فالكلام عن نجدته لا يقل عن الكلام عن قدرته » (ص ٣٧) . وهنا يشير السارد إلى أحكام قيمية تعتمد معايير القدرة والعجز ، والمعرفة والجهل ، والتقنية والتلفيقية ، وقواعد السلوك الأخلاقية ، كالتقدم والتأخر ، والرسوخ والتذبذب ، والمواظبة والتقاعس ، والكفاءة والعجز ، والحضور والغياب ، والعمل والراحة ، والاستقامة والشغب ، والإنجاز والإهمال ، العبادة وتركها : **وتقدم فى كل شىء ـ ورسخت قدمه فى عمله ـ الكفاءة ـ الاستقامة ـ أول الحاضرين ـ آخر الذاهبين ـ فى أوقات الصلاة يؤم المصلين بمصلى الوزارة ـ يؤدى عمله ـ يؤدى عن المتأخرين أعمالهم ـ نجدته ـ قدرته .**

ويدمج فى تصوره العمل بالعبادة وفقاً للأدلوجة (عبد الله العروى) ، ولو لم يترك له فرصة للعبادة الحق ، بل لا داعى لها إذا كان العمل عبادة حسب الدلالة المحايثة لهذا القول : « ـ لا يخلو عمل الإنسان من عبادة » (ص ٣٨) .

وعثمان بيومى لا يعد حتى موظفاً ، بل يعد خادماً للرؤساء بل عبداً لهم . والطرق المؤدية إلى المناصب « العليا » تتفتت حسب معايير الطول والقصر ، والأهمية والتفاهة ، والشرف والدناءة ، والفائدة والخسارة ، والتقدير والتحقير ، والخدمة والتمرد ، والإذعان والتموقف . والسارد يرفض هذه المعايير وهذا الخنوع المفرط الذى يسلب الشخصية كينونتها . ويشير خطاب بيومى إلى ذلك .

لكل كلمة نقيض ، حتى كلمة نقيض ذاتها .

اختر كلمتك ولا تدع الكلمة تختارك أو تختار من خلالك .

يحكى السارد عن بيومى قائلاً : « إنه يتمنى لو يكلف كل يوم بعمل كهذا . إن عمله فى الإدارة ـ على ضخامته وتقدير الجميع له ـ

لن يكفى وحده ؛ فلا أقل من تقديم الخدمات للرؤساء ، وإشعارهم بأهميته وفوائده الشريفة . ولعل ذلك يقلل من جزعه لقلة ما ناله بالقياس إلى ما يطمح إليه . ولكنه عزاء يتزود به فى طريقه الطويل » (ص ٥٩) ـ لن نتحدث من الآن فصاعداً عن التفريعات ؛ لأن كل خطاب هو تفريع لخطاب سابق ، حتى نهاية الرواية ـ لا تقف وجهة نظر بيومى عند هذا الحد ، بل تتعداه إلى مستوى اعتبار العمل مرادفاً للبطولة . ما البطولة ؟ .

إنها معيار تتجلى فيه التراتبية بين البطل واللا بطل ، فى عصر الإيديولوجيا اللا بطلة . إن البطولة التى يقومها بقيمة تعود إلى معيار الحق والباطل ، هى التسابق ، والتنافس ، والتناحر على المناصب، والعمل كى لا تقف عجلة الآلة المنتجة واليد التى تسيرها ، ووسائل الإنتاج والمنتجة بشكل من الأشكال عن العمل بالإضراب عنه ، الذى يأتى إجابة منطقية عن السؤال :

لمن نعمل ؟

والذى يؤدى إلى توقف الإنتاج ، ويفضى إلى انهيار هرم الربح ، وتقلص الفيض ، وانحطاط الجاه ، وإضعاف القوة ، وإزالة السلطة ، وأنسنة الآلهة ، وإطفاء الاستنارة ، ويبتدىء تفكير الطبقة العاملة فى الحركة فى اتجاه الوعى الممكن ، وإنتاج خطاب إيديولوجى بطل محايث للواقع المعيش . إن الإيديولوجيا اللا بطلة تدفع بالفرد المؤدلج إلى الزهد فى الحياة ، والنظر إليها من خلال الموت العاجل الذى لا يعيه ، ومن خلال الوعود بأن التعويض سيكون فى العالم الآخر . والحصيلة هى الخيال الملهى عن المادى والواقعى الذى يحتاج إليه الفرد فى هذا العالم .

حتى وعود العالم الآخر فى الحقيقة والواقع هى وعود من أجل هذا العالم . هناك علاقة جدلية بين العالمين . يكفى أن يستبدل بالإله الجميع ؛ لأنه يحث فى « خطابه » على الاهتمام بالجميع .

وخير تعريف صادق يحدد هوية مثل هذه الشخصية المؤدلجة هو ما قالته عن نفسها كاذبة :

ـ إن الإيديولوجيا السائدة لا تكون صادقة إلا حينما تكذب عن كذبها الذى تعده صادقاً ـ

« ما أنا إلا ثور معصوب العينين يدور فى ساقية . . » (ص ٣١ - ٣٢) .

« ـ لا خيرَ فىّ ، هذه هى الحقيقة . . » (ص ١٠٠) .

« ـ لا يغرك منظرى ، فمرضى ليس فى القلب أو الصدر ، ولكنه يعوق تماماً عن الزواج » (١٠٥) . وداعية الإيديولوجيا السيدة هذا يرفض إلى حد الخنق واليأس ، بناء على قاعدة الإيمان والكفر الحقيقيين أو الزائفين ، الراحة حتى حينما يحيق به المرض أو يشرف على الهلاك ، كما يتضح من حواره مع الطبيب البطل الذى يتحدث نيابة عن السارد البطل ، معارضاً آراء بيومى المؤدلجة :

« ـ مادام الأمر كذلك فاعلم أن المسألة ليست لعباً . إنها بلغة الطب لاخطر منها ، ولكن عدم الانصياع لكلامى يخلق منها شيئاً آخر . **يلزمك راحة تامة ؛ شهر على الأقل** .

هتف :

ـ شهر .

ـ وأن تلتزم بدقة بالدواء والغذاء الموصوف ؛ لا مناقشة فى ذلك البتة ؛ وسوف أزورك غدا . .

وجمع أدواته فى حقيبته الصغيرة ومضى وهو يقول :

ـ احفظ كلامى عن ظهر قلب ! .

وغادر الرجل الحجرة وهو يتبعه نظرة مغيظة يائسة » (ص ١٤٩) .

. . .

« ولكن الطبيب قال له :

ـ ما يهمنى هو صحتك لا وظيفتك ! » .

. . .

« **ـ المؤمن الحقيقى لا يسعد بالصحة وحدها** . .

ـ لم أسمع بذلك من قبل . . » (ص ١٥٧) .

إن الإيديولوجيا السائدة هى ضد العلم الذى يدرس الظاهرة وما يحقق استمرارها ويصارع ما يسعى فى انهيارها . وهى تنظر إلى الظاهرة من زاوية عقائدية غير علمية . أما إيديولوجيا السارد المستقلة فهى تقرن العمل بالراحة ، ولو كانت الراحة التى تواكب الزمن الموضوعى ، والزمن الكونى ، والطبيعى ، وأن يقترن بالراتب الموفر والمحقق لراحة العمل ، وراحة الجسد ، وراحة حاجات المرض ومقتضياته ، وراحة حاجات العافية ، كما تريد من العمل أن يتوقف ، على الأقل ، كمرحلة أولى ، حسب توقف النهار والليل ، والبرودة والحرارة ، تبعاً لظروف المناخ التى تسمح بالعمل إن وجد . تعبر هذه الإيديولوجيا المستقلة عن نفسها من خلال وجهة نظر السارد : « إن النظام الفلكى لا يطبق على البشر ، وبخاصة الموظفين منهم » (ص ١٠) .

وبيومى لا يتناقض مع ذاته عبر الرواية ؛ فطموحه كما حددته له الإيديولوجيا السائدة لا يتغير وإن تغير التعبير عنه ، ولا يتغير الطريق الذى رسمته له ؛ فهو يصر على المضى فيه : « وظل على إيمانه الراسخ بمعتقداته المقدسة ؛ بالحياة الشاقة المقدسة ؛ بالجهاد والعذاب ، بالأمل البعيد المتعالى . وقال إن العجز أحياناً عن بلوغه لا يزعزع الثقة به ، ولا المرض ولا الموت نفسه ، مادام الإصرار على المضى نحوه هو المسؤول عن وجود النبل والمعنى فى الحياة » (ص ١٥٨) . ويعكس هذا الخطاب المعايير الأخلاقية المنحدرة عن تأدلج بيومى المثالى ، الذى يجهل فى طموحاته الفردية طبيعة الجسد وواقعيته فى حاجاته عبر مراحل العمر : **إيمانه الراسخ بمعتقداته المقدسة ـ الحياة الشاقة المقدسة ـ الجهاد والعذاب ـ الأمل البعيد المتعالى ـ العجز (. . .) لا يزعزع الثقة به ـ ولا المرض ـ ولا الموت نفسه ـ الإصرار على المضى نحوه ـ وجود النبل والمعنى فى الحياة** .

وما فعلته الإيديولوجيا السائدة فى حربائيتها المقلوبة بالتاريخ تفعله بالأدب . إنها تجرده من وظيفته المعرفية ، والتعبيرية ، والتحريرية ، والفلسفية ، والعلمية ، والاجتماعية ، والإنسانية ، ومن مخالفته لها ، واختلافه عنها ، ومفارقته ، ومناقضته لها ، وافتراقه عنها . فالـ « كاتب » يعيش فى ظل الإيديولوجيا المسيطرة من الكتبة ، من

المنشئين ، ووسيلة من وسائل إنتاجها ، دون أن يعى ذلك أو يشعر به ، ويصبح نتاجاً فى علائق الإنتاج ، ويضحى ما كتبه أداة لترويج خطابها ، وسلعة كاسدة فى سوقها الذى يحاول احتضان بقيه الفنون غير المؤدلجة . ويعرض الراوى هنا مستوى الشخصية المعرفى ، وقدرتها الجمالية فى الكتابة ، التى يُبَنْين التأدلج رؤيتها على هيكل الماضوية ، والسلفية : « واهتم بالشعر خاصة ، وحفظ الكثير ، بل حاول نظمه ، ولكنه فشل . قال إن الشعر كان وما يزال خير وسيلة للتقرب من الكبراء ، والتألق فى الحفلات الرسمية . إنه لخسران فادح أن يفشل فى نظمه ، ولكنه على أى حال خير طريق لإتقان النثر ؛ والخطابة لا تقل عن الشعر فى النجاح المنشود ، والأسلوب الجزل مطلوب . قلبه يحدثه بذلك . واللغات الأجنبية مثله وأكثر . جميع تلك المعارف مفيدة ،ولها وقتها الذى ترتفع فيه قيمتها فى بورصة المضاربات الديوانية ؛ فليس بالتعليمات المالية وحدها يحيا الموظف » (ص ٢٣) . إن « معرفة » بيومى لا تنحصر فى الشعر فحسب بما هو معرفة ذاكرية ، كالراوية الذى يرافق الشاعر ، يحفظ عنه ما يقوله ويردده ، أو كالنظام الذى ينعدم عنده حس الإبداع ، والقدرة فى الابتكار والخلق الشعرى ، لغياب العواطف ، والإحساسات ، والانفعال النفسى المرهف ، الذى يحرك خوالج النفس ، لاتصال الشاعر بالعالم وتناقضاته ، وإمساكه بقضايا الناس . ويستند ذلك عند بيومى إلى معايير المعرفة والجهل ، والاهتمام والإهمال ، والحفظ وعدم الحفظ ، والقلة والكثرة ، والشعر والنظم ، والنجاح والإخفاق :

اهتم بالشعر ــ حفظ منه الكثير ــ حاول نظمه ولكنه فشل . ورؤيته للشعر رؤية تقليدية ، تخدم الإيديولوجيا السائدة ، تأسيساً على معايير الوسيلة أو عدم الوسيلة ، التقرب أو الابتعاد ، الكبراء أو الصغراء ، التألق أو عدم التألق ، الاحتفال أو عدمه ، الرسمى أو العادى : إن الشعر كان وما يزال وسيلة للتقرب من الكبراء ــ التألق فى الحفلات الرسمية ؛ بل تمتد حتى إلى النثر . وهو يستفيد من الشعر ليبرع فى النثر/الخطابة . ومعرفته التقنية فى الكتابة/الإنشاء معرفة تتأسس على معايير محافظة ، كالمتانة والليونة ، كما يتضح من المصطلح النقدى التقليدى : الأسلوب الجزل ؛ ومعيار معرفة اللغة العربية والأجنبية ، والنفعية والوصولية : إن الشعر كان وما يزال خير وسيلة للتقرب من الكبراء ــ جميع تلك المعارف مفيدة ــ ترتفع قيمتها فى بورصة المضاربات الديوانية . إن عثمان بيومى امتداد للشاعر القديم البوق ، والداعية والمبشر ، والمقلد ، والوصولى الذى فقد شخصيته ، وسلبت كينونته ، وذابت فى كينونة الممدوح ، ولم يبق منه سوى المظهر . ذهب الإنسان وبقى اللا إنسان الذى يتحرك كالآلة التى تخضع للتوجيه المساق . إن الركام المعرفى الماضوى لدى الشخصية المؤدلجة ينبع من الإيديولوجيا المتحكمة فى النفسيات ، ويصب فيها ، فشلّت هذه الإيديولوجيا الفكر كما تشل العنكبوت كل حشرة تدخل فى مجال نسيجها ، فتبتلعها . إنها تؤجل بهذا الصنيع الوعى الممكن/الحياة ، وتستعجل الوعى المحال/الموت .

والأدب فى مفهوم السارد ذى التراكم المعرفى الواسع فن كسائر الفنون ، يحتضن عدة أجناس أدبية ؛ وهو إنسانى ، لا ينفصل فى مضمونه عن الحياة ، والحرية المسؤولة . وهو كلام مقدس كالإنسان ، وهو ألصق به ، بل هو الذى يميزه عن سائر الكائنات ؛ فهو منه وإليه ؛ لا يرمى به عند قدم أى صنم أو إله .

لا تفضيل بين الأجناس الأدبية .

كلها تتيح للإنسان فرصة التعبير الحر عن قضاياه ، وحرية إبداع أشكال جديدة .

يتناول السارد عمل بيومى ، ومعرفته وتقنيته الشكلية ، وركامه المعرفى الضيق . وينظر بيومى إلى كل ذلك نظرته إلى الأشياء المطلوبة وفق قواعد نفعية ، فى غياب المنفعة التى يشير إليها مجال الحجرة الضيق بوصفه مجازاً عن ضيق الشخصية النفسى والمعيشى والحياتى : « كان يعمل بجنون فى الوزارة ، ويتبحّر فى المعرفة فى حجرته الصغيرة » (ص ٤٦) . إنه موظف محروم من الفضاء الكافى ، سواء فى الوزارة أو فى منزله ، حيث يسبقه العمل إليه ويسخر منه : « ولذلك راح يترجم للصحف والمجلات ليزيد من دخله ، وليزيد بالتالى من مدخراته . ونجح فى ذلك نجاحاً لا بأس به » (ص ٤٧) . وعمل الترجمة يخضع لمعيار بيومى فى الزيادة والنقصان ، والإنفاق والادخار ، والنجاح والإخفاق ، وفيها هو جيد أو لابأس به ، وتعدد القدرات أوقلتها وفق معيار الاستطاعة والعجز :

« ــ أهنئك على نجاحك الذى يقطع بتعدد قدراتك » (ص ٥٠) . لا تطابق بين الجهد المبذول والمقابل المادى المخذول . إن الإيديولوجيا المتحكمة هى العزاء الخيالى الذى يتمظهر فى اللغة . لا يستهلك بيومى ــ للتعويض عن القدرة الجمالية والأدبية الشكلية ــ سوى الخطاب المؤدلج منذ بداية حياته إلى نهايتها ؛ ذلك الخطاب الذى يتغير أسلوبه وتتغير لغته وفق النظام الدال على أحكام القيمة المؤدلجة (بالفتح والكسر) التالية :

١ - أبدى إعجابه : « أبدى سعادة المدير إعجابه بأسلوبك فى الترجمة » (ص ٥٨) .

٢ - ممتاز : « ــ دعيت لإلقاء محاضرة فى جمعية الموظفين ؛ وقد سجلت نقاطها ؛ فما رأيك فى أن تكتبها بأسلوبك الممتاز ؟ » (ص ٥٨ - ٥٩) .

٣ - جيد : « أسلوبك جيد » (ص ٦٤) .

٤ - مما تغبط عليه : « أما أسلوبك فمما تغبط عليه » (ص ٦٦) .

٥ - فذ حقا : « يهمنى أن تراجع الأسلوب ؛ أسلوبك فذ حقا . . » (ص ٨١) .

٦ - مجرد ابتسامة يحظى بها : « ــ وحظى ــ عند كل لقاء ــ بابتسامة لا يحظى بها المقربون » (ص ٨١) .

ولاغترار بيومى بالابتسامة على أنها حظوة ، فإنه سيرضخ خانعا ، ذليلا ، قانعا ، مقموعا ، لاستغلال أكثر بشاعة وأكثر تأدلجا وأدلجة :

أ - سيعمل على مراجعة أسلوب لا مضمون أو محتوى كتاب ضخم سيستغرق فيه مدة شهر كامل .

ب - سيعزز الإيديولوجيا السائدة ، بل سيعمل على تجذيرها ، من وجهة نظر تاريخية ماضوية :

« هذه أصول ترجمة كتاب عن الخديو إسماعيل ، ترجمتها فى نصف

عام ! نظر عثمان إلى الأوارق باهتمام فقال صاحب السعادة :

يهمنى أن تراجع الأسلوب ؛ أسلوبك فذ حقاً .

تلقى التكليف بسعادة شاملة ، وأكب على العمل بهمة وقوة وعناية فائقة . وفى شهر واحد أعاده إلى صاحب السعادة فى صورة بيانية كاملة . وبذلك قدم الخدمة التى تلهف طويلاً على تقديمها ، وأصبح رصيده عند صاحب السعادة دائماً » (ص ٨١) . وهكذا يغترب عنه عمله الذى قرره فى ورقة عمل/مشروع حياته المؤدلج ، بعد أن مارسه وأنجزه ؛ واغترب هو أيضاً عن عمله فضاعت جهوده كلها هباء . وما حدث له فى المراجعة يحدث له فى إعداد مشروع الميزانية : « أما هو فكرس كل قواه لإعداد المشروع ، حتى يبرز للوجود كاملاً بلا هفوة واحدة . وتجلت مقدرته فى توزيع العمل وتنظيمه ، ومتابعة المعلومات المطلوبة من إدارة الوزارة ، على حين تعهد هو بالموازنة الختامية وتحرير البيان (. . .) وأعد للمشروع مقدمة مثالية حازت إعجاب المدير بصفة خاصة ، فتربع على قمة النصر المبين » (ص ٨٠) . إن هذا المقطع السردى يعرض قدرة بيومى التقنية الإدارية ، والتنظيمية ، والمعرفية ، والبيانية ، والكتابية ، فى إصدار الفتاوى ، وتفوقه ، وانتصاره لتجربته ، وخبرته المشفوعة بالعلم والمعرفة فى الشؤون الإدارية الحكومية ، وفق معايير النظام والفوضى ،والدقة والملاحظة العابرة ، والكمال والنقص ، والخطأ والصواب ، والعلم والجهل ، والمثالية والواقعية ، والإعجاب والنفور ، والقمة والحضيض ، والانتصار والانهزام ، والخفاء والتجلى . ومع ذلك يحيق به القلق الذى ينخر ما تبقى من قواه ؛ لأن الترقية بطيئة تعاكسها سرعة الموت التى يحمل جسده المنهوك بذرتها القاتلة أكثر من أجساد غير المؤدلجين . إن بيومى يبدو كأنه لا وجود له . إنه مشياً ، وقوة عمله هى التى تحظى بالاهتمام . إنه يشيأ ثم يهمل بوصفه شيئاً لا نفع فيه ، فى مكان غير لائق به : « كل هذا يحدث وهو مازال فى الدرجة الثالثة ، مع عمره المتقدم . أهذا جزاء الجهد الخارق والتفانى الجليل ؟ ألم يعلموا بأنه إنسان تلخص فى خبرة مؤيدة بالعلم والعمل ؟ وأن مذكراته الرسمية ، وبياناته الخاصة بالميزانية ، وفتاواه الرائدة فى الإدارة والمخازن والمشتريات ، لو جمعت فى كتاب لكانت دائرة معارف فى الشؤون الحكومية ؟ خبرة نيرة منزوية فى وظيفة وكيل ثان للإدارة ، كأنها مصباح كهربائى قوة خمسمائة شمعة ، ثبتت فى جدار مرحاض زاوية بقرية ! » (ص ١١٣) . والأحكام التقويمية هنا تستند إلى قاعدة الخارق والمألوف ، والتافه والجليل ، والعلم والجهل ، والعمل والبطالة أو الكسل، والعادى والرسمى ، والعامة والخاصة ، والريادة والتقليد ، والنير والمظلم ، على نحو ما يبدو من الصفات التى حشرها السارد فى هذا المقطع .

إن الصورة الأدبية أكثر الأشكال الأدبية أدبية وتعبيراً عن إيديولوجيا السارد المستقلة .

والصورة الأدبية فى هذا المقطع السردى تجسم ، فى تعددية دلالاتها الحافة وغناها وثرائها ، التى نحاول مقاربة بعضها ، ما يلى :

١ - التناقضات التى تسم مجتمع الإيديولوجيا السائدة .

٢ - الضوء الذى يمكن أن ينير ساحة فسيحة الأرجاء ، يوضع فى مكان قد تنيره شمعة واحدة . هذا على مستوى المشبه به . أما على مستوى المشبه :

٣ - أن منتجى الإيديولوجيا السائدة يستفيدون فى صمت من معرفة غيرهم استفادة ناقصة ؛ لأن الطاقة المستفاد منها ليست فى محلها المناسب لها كى تكون الاستفادة أكثر .

٤ - لا أحد يتلقى مكافأة مادية تناسب جهوده .

٥ - الضياع مصير كل مؤدلج .

وسئل بيومى يوماً فأجاب ، مجليا معرفته وتخومها الدالة على معرفة تختص بسير الشخصيات الجاهزة فى فردانيتها التى تنسجم مع فردانيته ، وباللغات ، كلغات الهدف منها هو الترجمة :

« ــ ماذا تقرأ ؟

ــ الأدب ، سير العظماء ، الإنجليزية والفرنسية .

ــ هل لك قدرة على الترجمة ؟

ــ إننى أمضى أوقات فراغى فى مطالعة القواميس » (ص ٤٥) .

حتى الفلسفة تلونها الإيديولوجيا الحربائية المعكوسة بلونها ، فتشجع فكراً وتهمل آخر ، وتعتنى بفلسفة وتهمل أخرى ، مسخرة فى ذلك كل قواها المادية والبشرية ، حتى ولو كان هذا الفكر خاصاً بمفكر واحد ، وهذه الفلسفة خاصة بفيلسوف واحد . حتى الكتب السماوية تلحقها انتقائيتها . إنها تشوه فى تقلبها الفلسفة التشوية التى تمجد القوى الحقيقية ، لا القوى الضعيفة المستفيدة من القوى الحقيقية كى تجعل من ضعفها قوة ، وتستبدل بعجزها إرادة وقوة موحدة ، ومتكتلة ، ومتضافرة ، ومتراصة ، وجماعية ، ونضالية . إن نيتشه لا يعد قوة الفرد قوة بل ضعفاً ، إلى أن تنضم وتتضامن مع قوى الجماعة . يقول السارد عن فردانية بيومى حامل لواء الإيديولوجيا السيدة : « إنه يؤمن بأن الله خلق الإنسان للقوة والمجد . الحياة قوة ؛ المحافظة عليها قوة ؛ الاستمرار فيها قوة ؛ فردوس الله لا يبلغ إلا بالقوة والنضال » (ص ٦٥ - ٦٦) . إن بيومى المؤدلج يؤمن إيماناً مزدوجاً :

أ - إيماناً غيبياً .

ب - إيماناً أسطورياً .

فالإيمان الأسطورى يتجلى فى طموحه إلى القوة والمجد الزائفين ؛ لأنهما فرديان ومحالان نظراً لهذه الفردية . فبيومى ليس فى يده شيء كى يحافظ عليه سوى الخطاب الإيديولوجى الذى ينظر إلى الحياة والمجد ، والمحافظة والاستمرار من معيار القوة والضعف ، والإيمان والكفر ، والفردوس والجحيم ، والنضال والانخذال ، الفردى أو الجماعى .

والإيمان الغيبى ينسب إلى الله الخلق من أجل القوة والمجد . وما الحياة سوى جسر إلى الفردوس . وهذه وجهة نظر مؤدلجة أيضاً ، مادامت تدافع عما تدافع عنه الإيديولوجيا السيدة من غيبيات وأساطير ، وما تشجعه من ذاتية وأنانية فى الفرد المؤدلج ، الذى تغدو القوة فى واقع الأمر ــ فى تصوره ــ أمراً سهلاً ، مع أنه ضعيف فى وحدته وعزلته وتفرده ، وأنه يخضع لقوة الخطاب الإيديولوجى المهيمن وسلطته . إن بيومى تيولوجى ، يمجد العالم الآخر . إنه العالم الدائم فى نظره ؛ وإنه العالم الذى خلق من أجل ذلك . أما فى فلسفة نيتشه

الجدلى فالعالم الآخر خلق من أجل هذا العالم . لا بديل لهذه الحياة . فإن كانت هنا حياة كانت هناك حياة ؛ وإن وجد هنا جحيم وجد هناك جحيم .

الموت من أجل هذه الحياة حياة فى هذه وفى تلك .
تتحقق الحياة بإرادة القوة الجماعية .

إن الضعيف المندمج فى قوة الجماعة قوى ، والضعيف فى عزلته — مهما طلب القوة — ضعيف .

إن القوى إذا تخلت عنه الجماعة ضعيف .

حَوِّل ضعفك إلى قوة تتحول قوة القوى إلى ضعف ! فى الجماعة يتحول ضعفك إلى قوة .

إن السارد يدرك ، كميشال فوكو ، خطورة سلطة الخطاب الإيديولوجى العقلانى على حرية الإنسان الشعورية الطبيعية ، والبيولوجية ، والسلوك الناتج عنها . نخا تجعل شخصيته معقدة ، ومضطربة ، وضعيفة إلى حد التفسخ والاستلاب واللا إنسانية . إنها تخسر إنسانيتها الطبيعية واللا واعية والواقعية ، وتتعقد نفسيته وتتشرخ ، وتتمزق ، وتفقد التوازن والانسجام . وتجردها هذه السلطة القمعية من بعد الحياة فى تعدديتها ، وعذوبتها ، وجنونها ، وشغبها . وأى حياة يحياها السائر فى ظلامية التأدلج ؟ هل يجديه البكاء والحسرة ؟

يرحب السارد أيضا ، من زاوية فوكوية ، بالجنون بوصفه مرادفاً للحياة بكل ملذاتها ، دون أن تجاوز ملذات الآخر . فالجنون هو الذى يهب الحياة غرابتها ، وحقيقتها ، وجوهرها ، وجمالها ، التى يعجز العقل — فى غياب اللا عقل — عن تحقيقها . والجنون هو الذى يدمر صروح الأحاديات والثنائيات وقلاعها .

الجنون هو الحرمان من الجنون .

يدل على ذلك المأساة التى تستشعرها الشخصية الإشكالية ، والتى تنبثق من التساؤلات التى جاءت فى صيغة محكى ذاتى ، تطرح قضية تحديدها بمصطلحات نقدية أكثر دقة . إذا اعتمدنا الجهاز المفاهيمى لـ «دوريت كون» قلنا إنها صيغة محكى ذاتى مجلوب ؛ لأن النافذة حددت تمظهرها فى صيغة « قال لنفسه » أوما فى معناها ، ولم تول الاهتمام هنا إلا إلى الشخصية التى ينقل عنها السارد خطابها إلى القارىء . إنها قدمت الشخصية على السارد دون أن تغفله . إنها تجاوزت البنيوية التوليدية برصد علاقة السارد بالشخصية ، ورصد مواقفها ، ولم تقتصر — مثلها — على علائق الشخصيات وحدها . وقد سجلت أيضاً التنافر والتناغم بين السارد والشخصية . وفى المقطع السردى الذى سنسوقه لن تخدعنا صيغة « قال لنفسه » التى يعرف بها المحكى الذاتى المجلوب ، لأن السارد لا يجلب عن الشخصية خطابها بقدر ما يسوق خطابه الذى يعبر عن وجهة نظره هو . إنها صيغة المحكى الذاتى المتنافر ، أو المونولوج التلقائى للسارد ، فى مقابل المونولوج التلقائى للشخصية ؛ وهو الذى لم تطلق عليه دوريت هذا المصطلح : « وقال لنفسه إنه لا نجاة له إلا بالجنون . الجنون وحده هو الذى يتسع للإيمان والكفر ، للمجد والخزى ، للحب والخداع ، للصدق والكذب ، أما العقل فكيف يتحمل هذه الحياة الغريبة ؟ كيف يشيم ألق النجوم وهو مغروس حتى قمة رأسه فى الوحل ؟ »

(ص ١٥٦) . وهذا الجنون ، فى نسفه للثنائيات ، يشكل مع العقل وحدة . والعقلانية المؤدلجة ، أو الإيديولوجيا المعقلنة ، هى التى تراه بلا عقل فى جنونها اللا عقلانى ، مع أنه جنون عقلانى .

ويعد بيومى — بوصفه هيجليا متأخراً — الوظيفة أساسا ودعامة فى تشييد صرح الدولة المقدس . وهى لا تتميز عن الإله ، والعمل ، والحياة ، والموت فى تصوره المؤدلج : « إن الدولة هى معبد الله ؛ وبقدر اجتهادنا فيها تتقرر مكانتنا فى الدنيا والآخرة » (ص ١٦٩) . إنها الدولة التى تجسد الفكرة المطلقة/الله الموجود — فى نظره — فى السماء اللا مرئية . إنها الفكرة المجردة من التناقض . إنها تامة وكاملة ولا تنتظر النقيض . إنها نهاية الجدلية ونهاية الحياة . إنها الموت مادامت الدولة تمثل روح الله على الأرض ولا يمثلها الشعب المناضل .

ومن منظور لوكاشى — هيجلى أيضا فإن بعض أفراد الشعب هم الذين يجسدون روح الله وليست الدولة . فلنقرأ بإمعان دقيق وتأمل عميق هذا الحوار الذى يمكن أن يعد بنية دالة ؛ لأنه يعبر عن الصراع النموذجى الذى تدور رحاه بين إيديولوجيتين يمكن أن تعد الأولى ، حسب المنهج الجدلى ، أطروحة والثانية نقيضها القريب جداً ، والمرحلى ؛ لأن الثانية تبدو امتداداً للأولى ، وهما يشكلان معا التركيب الذى ينتظر التحول إلى النقيض الجديد أو يسعى إليه . فحسبان الدولة من روح الله لا يختلف اختلافاً جذرياً عن حسبان بعض أفراد الشعب من روح الله . والنقيض الجديد هو أن يكون عدد أفراد الشعب الذين يشخصون « روح الله » كبيراً ، وفى مستوى تحقيق التغيير والتحوير وتدمير ثنائية الروح والجسد المثالية. إن الاختلاف اللوكاشى الهيجلى اختلاف ضرورى ومرحلى ، ولو أن الهيجلية قائمة فى كلتا النظرتين، ثم إنهما تدعمان معا الإيديولوجيا المثالية السائدة . إنهما تعيدان خطابها السلطوى المؤسطر فى رومانسية حالمة تقلب الحقائق ، إلى أن يقيض لها ماركس فيقيمها على حقيقتها ، فيتحول ، نتيجة لذلك ، منظور لوكاش إلى منظور لوكاشى — ماركسى ، ليصبح نقيضاً جذرياً للهيجلية والهيجليين :

« — الوظيفة حجر فى بناء الدولة ، والدولة نفحة من روح الله مجسدة على الأرض !

ورمقته بدهشة ، فأدرك أنها لا تدرى مدى إيمانه ولا مضمونه .

قالت : إنه لمعنى جديد بالقياس إلىّ ؛ ولكننى سمعت كثيراً أن روح الشعب من روح الله ! » (ص ١٤٧) .

والموقف اللوكاشى — الماركسى هو موقف السارد ، الذى يؤمن إيماناً راسخاً بأن وعى الشعب الممكن والواقعى ، بظروفه المادية والفكرية الواقعية ، هو الذى سيقوده ، من منظور مادى جدلى ، إلى تغييرها بالتموقف منها .

الشخصية فى علائقها بالشخصيات/الرجال :

إن السياسة لا تعد هماً من هموم بيومى المؤدلج . إنه لا يعدها علماً بل لغواوسفسطةوأوهاما ضائعة . إنه يتصور نفسه محايداً . والتأدلج أساس هذا التصور .

إن الحياد مظهر والانتماء كينونة .
إن الأدلجة تعتيم للوعى وتحجير للفكر .

إن التأدلج قد قَوْلَب بيومى . إن فكره فكر جليدى ، لاهوتى ، مثالى ، غير مادى وغير جدلى . فى حديثه عن السياسيين يعيد الخطاب المؤدلج . لا رأى للشخصية المؤدلجة ؛ فوجهة نظرها فى مجال السياسة هى وجهة نظر ذلك الخطاب . إنه تصور الخطاب للسياسيين ؛ وتصور بيومى فرع من تصور الخطاب . والسارد فى سرده للخطاب المؤدلج المتفرع عن الإيديولوجيا السائدة يتماهى تماهياً متناغماً بالشخصية أو يتنافر وإياها ، على نحو ما يتضح من صيغ الخطاب الثلاث الآتية :

١ - بضمير الغائب .
٢ - بالمونولوج التلقائى .
٣ - بالمحكى الذاتى المجلوب .

وهى صيغ متباينة ، تجعل تماهى السارد بالشخصية فى مستويين مختلفين :

أ - فى الحكى بضمير الغائب ، وبالمونولوج الداخلى المجلوب ، يتم التناغم بين الشخصية والسارد .

ب - فى الحكى بالمونولوج التلقائى الذى يتميز بالتساؤلات ، تستقل الشخصية بحديثها دون تدخل السارد ، على الرغم من عدم وضع كلامهابين مزدوجتين . إنه الأسلوب الحر المباشر : « وفى أوقات الفراغ قربه إليه ، وأفضى إليه بخواطره ، حتى السياسة صارحه فيها برأيه وأهوائه . ولشدة حماس الرجل ، جفل عثمان من الإعراض عن اهتمامه ، أو معالنته بحياده البارد إزاءها(. . .) عجيب استغراق الرجل فى هذه الشؤون ؛ وأعجب منه استغراق زملائه التعساء فيها . ماذا يشدهم إليها ؟ أليست لديهم هموم صميمية تشغلهم عنها ؟ ولكن قال لنفسه ــ بازدراء غير قليل ــ إنهم أناس لا يعرفون لأنفسهم هدفاً محدداً ، وإيمانهم الدينى إيمان سطحى ، ولم يفكروا بمافيه الكفاية فى معنى الحياة ، ولا فيما خلقهم الله من أجله . وهكذا تتبدد أفكارهم وأعمارهم فى لهو وسفسطة ، وتهدر قواهم الحقيقية بلا عمل ؛ تستغفلهم الأوهام ؛ ويمضى الزمان وهم لا يعملون » (ص ٢٥) . إذا كانت الشخصية المؤدلجة ذات الموقف الجليدى تعيد بببغاوية ساخرة الخطاب المؤدلج الساخر من السياسة والسياسيين ، تأسيساً على معايير الكفر والإيمان ، والمعرفة والجهل ، والعمق والسطح فى الإيمان ، والتفكير وعدم التفكير ، والجد والعبث ، والقول والسفسطة ، والعمل والكسل ، والحقيقة والوهم ، فإن السارد ، على النقيض من ذلك ، يتموقف هادماً أحكام القيمة ، وكل ثنائية . فما الحزب ، والإضراب ، والتموقف من الأحداث ، والإيديولوجيا السائدة ، سوى مفاهيم وعى ممكن وواقعى .

الرواية فعل .
الرواية تموقف .

وفعله هذا فى أنسنة الإيديولوجيا السيدة فعل من يأخذ بلورة فيتتبع جميع تألقاتها اللا نهائية ، فيسجل منها ما يراه كافياً لتوضيحها وإلقاء الأضواء على حقيقتها . إنه يتتبع الشخصية/الإيديولوجيا السيدة فى جميع مراحل حياتها الواقعية ، أو التى توهم بالواقع : « قال لنفسه إن الجنون منتشر أكثر مما تصور . الاهتمامات السياسية تثيره وتدهشه ؛ وهويصرعلى عدم الاكتراث بها ، ويؤمن بأن للإنسان طريقاً واحدة ، وأن عليه أن يشقها وحيداً ومصمماً بلا أحزاب ولا مظاهرات ، وأن الإنسان الوحيد هو الخليق بالشعور بربه ، وبما يتطلبه فى هذه الحياة ، وأن مجده يتحقق فى تخبطه الواعى بين الخير والشر ، ومقاومته الموت حتى اللحظة الأخيرة » (ص ٤٩) . إن بيومى يتهم ، فى تأدلجه ، ذوى العقول المستقلة والأوعاء الحرة بالجنون ، كما اتهم بذلك الجماعات المشاغبة التى تخرج عن المعايير ، وتخرق الضوابط ، وتزيغ عن المقاييس ، وتنسف الثنائيات كلها . إن هذه الأحادية والثنائية فى رؤية العالم والذات فى فردانية مؤدلجة ، هى التى اختزلت ركامه المعرفى ، وحصرته فى نطاقها ، وفى دائرة الأنا ، فانطوت الذات على نفسها المؤدلجة . وهذه وجهة نظر السارد فى الشخصية : « أجل إنه منغمس فى مجده الدنيوى المقدس ، وصراع الخير والشر والفساد ، عدا ذلك فهو لا يرى من الدنيا شيئاً » (ص ١٤٦) . وتتمظهر إيديولوجيا السارد المستقلة نسبياً فى أحكامه التقويمية على الشخصية . وترتكز هذه الأحكام على معايير الانغماس والانبثاق ، والداخل والخارج ، والأفكار المحدودة والأفكار التى لا تخوم لها ، والخيالات الغريزية والمجردة التأملية ، فى الله والشيطان ، والمجد والخزى ، و الدنيوى والأخروى ، والمقدس والمدنس ، والخير والشر فى صراعهما وتصالحهما ، والفساد والصلاح ، والرؤية والعمى .

يمسك نجيب محفوظ فى « حضرة المحترم » بواقع الوظيفة/العمل فى ظل الإيديولوجيا القائمة ، وبواقع الفئة الاجتماعية المالكة لوسائل الإنتاج ، والمنتجة للخطاب الإيديولوجى القائم . والفئة المستغلة (بالفتح) تعتقد أنها منعزلة لا تؤثر ولا تتأثر .

كل وجود مؤثر ومتأثر بوجود وعدم .
كل محايد يمينى مؤدلج .
لا وجود للاستقلال .
العزلة ، التفرد ، الحياد ، أوهام .

إن الفرد يمسه النظام الاقتصادى المتوخى كما تمسه الإيديولوجيا المبررة لهذا النظام أو ذاك ، ولو كان فى مغارة أو تحت مياه البحر .

إن الهروب من السياسة سياسة .
إذا لم تكن سياسة مضادة فلقد كانت وما تزال سياسة قائمة .
إن السياسة إيديولوجيا والإيديولوجيا سياسة .

« عرف الثورات ، ولكنه لم يعشها ولم يستجب لها . وقد رأى وسمع ، ولكنه انعزل وتعجب . لم يحظ بعاطفة عامة واحدة تشده إلى الميدان (. . .)واليوم يعرف لنفسه هدفاً دنيوياً وإلهياً فى آن واحد ، لا علاقة له فى تصوره بالأحداث العجيبة التى تجرى باسم السياسة » (ص ١ - ٢٢) . هذه وجهة نظر السارد فى بيومى الواهم ، الذى « يعرف » ، بل يجهل أن غايته لها علاقة بالسياسة ، والإيديولوجيا السائدة هى التى جعلته ينظر إليها من خلالها . وإيديولوجيا السارد المستقلة والمختفية فى وراء هى المشاركة فى النضال ، والوعى بالانتماء ، واختياره ، دون أن يفرض عليه ، بحرية ، والتموقف من الأحداث ، لإنسانيته التى تهمها حقوق الجميع ، وحريته فى ممارسة إمكاناته ، ويذوب الأنا فى النحن . والنحن ليس المالك لوسائل الإنتاج ، والمشتت للنحن العريض الذى نقصده إلى أنوات متفرقة ، كأنا بيومى المنعزل فى فردانيته ، التى تقتات من ذاته : « الاعتماد على

النفس . خير من مهاجمة الجميع . الله يأمرنا كأفراد ويحاسبنا كأفراد ، وشق طريقك وسط الصخور خير من تسول صدقة من المجتمع » (ص ٧٨) . وتتردد فى هذا الخطاب المؤدلج الأقوال المبتذلة السائرة clichés : الاعتماد على النفس ــ شق طريقك وسط الصخور خير من تسول صدقة من المجتمع . ووجهة نظر بيومى هذه تطفح بالثنائية بين الفرد والمجتمع ، واللاهوتية ، والفردانية : الله يأمرنا كأفراد ويحاسبنا كأفراد ــ الشىء الذى يبعده مسافات ومسافات عن وجهة نظر السارد الجدلية . الشخصية تقول « نعم » للإيديولوجيا السائدة ، والسارد يقول لها « لا » . ومفهوم السياسة عند الشخصية المؤدلجة هو ما يحقق رغبتها الفردية العاجلة ، الجزئية ، والآنية ، والإصلاحية السطحية ، التى تشمل كل الميادين . وبيومى يريد أن يدرك بلا سياسة ما يدركه غيره بها ، كالمناصب العليا : « حفلة الإذاعة الأخيرة ، الأسعار ، صراع الأجيال (. . .) وما يدرى إلا وهم يتكلمون فى السياسة ! صكت أذنيه مرة أخرى الصراعات المضطرمة برموزها الرنانة : الحرية . . الديمقراطية . . الشعب . . الجماهير الكادحة . . المذاهب الثورية . . التنبؤات الراسخة عن ثورات الغد . .

وقال لنفسه إن الفرد ينوء بآماله ؛ أفلا يكفيه ذلك ؟ ! ولكنهم يؤمنون بأن آمال الفرد رهن بأحلامهم الثورية ! حسن . . أى ثورة تضمن له الشفاء وإنجاب الذرية وتحقيق كلمة الله فى الدولة المقدسة ؟ ! » (ص ١٥٤) .

أيمكن لسياسة مؤدلجة أن تبحث عن سياسة ؟

إن بيومى يحكم على الصراعات السياسية وفقاً لمعيار الاضطرام والخمود ، والرنة والهمس . إن الخطاب المؤدلج يشوه فى حربائيته المقلوبة كل خطاب . إنه يستخدم أيضاً لغة الخطاب الإيديولوجى النقيض ، الصادر عن الأحزاب السياسية والمعارضة ، ليعبر بسهولة إلى أذهان المثقفين ليتأدلجوا وليقبلوا ، وليتحملوا ثلاث كوارث دفعة واحدة فوق كارثة التأدلج : الزيادة فى الأسعار ؛ الزيادة فى ساعات العمل ؛ تجميد الأجور . إنه يراهن عليهم لا على المؤدلجين الذين يشكلون الأغلبية الساحقة ، والذين تعتمد عليهم الدولة فى عدم الاستجابة لمطالب النقابات المعارضة . ويبدو أيضا تأدلج بيومى من تقويمه للصراعات السياسية تبعاً لمعايير الأهمية والتفاهة ، والسعادة والشقاء ، والإنسان والحيوان ، والأمل واليأس ، والحقيقة والحلم ، والقوة والضعف ، والجهل والمعرفة ، والوحدة والاختلاط . . . : « قطيع تافه فى مراعى التعاسة ، يعلقون الأمل على الأحلام ، لضعف نفوسهم ، وجهلهم بأن الوحدة عبادة » (ص ١٥٤) .

أنانية ! ما الأنانية ؟

كثيراً ما تمر بنا هذه البديهية ؛ ومع ذلك لا ندرك دلالاتها الحافّة ، مثل الوحشية ، وإرادة القوة الفردية ، والتسابق ، والتنافس ، والإجرام ، وإرادة القتل ، نية أو فعلاً

النية تساوى الفعل . وحكم النية هو حكم الفعل . إذا نويت القتل فقد قتلت .

تعبر نية القتل عن ذاتها فى الرواية فى شكل مناجاة تلقائية بين النفس وذاتها لتأدلجها ، ولا يطلع عليها سوى السارد بحكم « الرؤية مع » ، التى تخول له التساوى ، والتطابق ، والتناغم مع الشخصية ، فضلاً على تجربته الواسعة التى تيسر له التخيل ، والتصور ، والنفاذ إلى نفسية الشخصية ، والتسلل إلى وعيها ، لاستجلاء خفاياه . إن بيومى المؤدلج يتمنى ــ كى يحقق مطامحه المحالة ــ الموت لأخيه الموظف ليحل محله . ولكى يعتلى كرسيه ، لمصلحة شخصية تافهة هى الترقية ، أو خيالية « المدير العام » ، وهو منصب سياسى أو مسيَّس : « لم تكن لديه نية لزيارته ، ولا هو جاء لتوديعه بدافع حقيقى من عواطفه ، ولكن خوفاً من أن يتهم بالجحود ؛ ولذلك كربه ضميره وورعه الدينى ، ومضى فى طريقه لا يرى شيئاً . ورغما عنه تركز تفكيره فى الدرجة الخامسة التى ستخلو بعد أيام » (ص ٦٢) . إن هذا الوصف الدقيق لنفسية بيومى وإحساساته ، وشعوره ، وآماله ، ونواياه ، وسلوكه ، يكشف هواجس بيومى المؤدلجة ، والمؤسسة على معايير أخلاقية ، وسلوكية ، وعقلانية ، وذاتية ، نلمسها من خلال اللغة الموظفة فى المقطع السردى : نية الزيارة وعدم النية ، ودافع حقيقى أو زائف ، والعاطفة والعقل ، والخوف أو الشجاعة ، والجحود أو الاعتراف ، حضور الضمير والورع الدينى أو غيابهما .

ما الضمير ؟

بلغة يونج هو الأنا الجمعى . بلغتنا هو الأنا المؤدلج الذى يمارس الرقابة الشديدة على اللاوعى . وهذه البنية النفسية والذهنية التى يظهرها هذا السلوك حددتها الإيديولوجيا السائدة والوضعية الاقتصادية ، كما حددت رغبته الملطخة بالدم : « ورغما عنه تركز تفكيره فى الدرجة الخامسة التى ستخلو بعد أيام » . وإذا كان بيومى يلهث وراء الدرجات فإن الغلاء يسبقه درجات . إذا كان يتمنى التقاعد والإحالة على المعاش لسعفان ، الذى يدل لقبه « بسيونى » Pensionné على ذلك ، فإنه يتمنى الموت لحمزة الذى ينبغى أن يتبعه ، كما يدل على ذلك لقبه « السويفى » Suivie أو Suivant من فعل Suivre . والسارد يلمح بدل أن يصرح ، وتلك إحدى وظائف الأدب الكبرى : « أما فى الوزارة فقد دار الحديث طويلا حول المريض ومرضه ، قيل إن ضغط الدم نذير خطير ولا علاج ، وقيل إنه ربما اضطر حمزة بك إلى التقاعد أو التنحى على الأقل عن مهامه الرئيسية . سمع تلك الأقوال باهتمام فخفق قلبه بسرور خفى ، تلقاه بسخط وقلق كالعادة ، ولكنه هيج أحلامه ومطامحه » (ص ٦٩ - ٧٠) . وبعد مدة أصبح حمزة السويفى مُعَافَى ولكن عاودته أزمة ضغط دم جديد ، فعادت الوساوس ذاتها لتنهش كالجوارح كبد عثمان بيومى ، فتمنى للمدير أكثر مما تمناه للوكيل الأول : « وتوكد لديه أن الوكيل والمدير أصغر منه سنا ، وأن الدرجات لن تخلو إلا بمعجزة مجهولة ، أو بوفاة عاجلة ، أو بحادث يقع فى الطريق » (ص ١١٠) . ويأمل أن يصاب عبد الله وجدى بمرض/ الموت : « وجعل يقول لنفسه : عبد الله وجدى فى حكم الشباب حقا ، ولكن عصر المعجزات قد عاد !

ولكنه فى الحقيقة لم يعتمد على المعجزة وحدها ! كان يرمق بدانة عبد الله وجدى باهتمام ، ويتابع ما يقال عن نهمه فى الطعام والشراب بارتياح خفى ، ويردد فيما بينه وبين نفسه :

ــ ما أكثر الأمراض التى يتعرض لها أمثاله ! » (ص ١٢٩) .

ثم يقتل نية موظفاً مثله وهو حمزة السويفى : « وهو يحفظ عن ظهر قلب أن لـلإدارة وكيلين ولكن الوثبة لن تأتى إلا عن طريق حمزة السويفى ، بأن يرقى أو يحال على المعاش أو . . . يموت !! » (ص ٦٥) . والعبارات التى أكدناها وال« ثلاث نقط الاستئنافية» تومىء إلى أخلاقيات بيومى ، و « يموت » دالة على طموحه الأنانى المجرم .

بطل أو لا بطل ؟

إن البطل فى الرواية ليس دائما هو الشخصية الرئيسية ؛ فالبطل فى بعض الروايات شخصية ثانوية،كما هو الحال فى رواية « حضرة المحترم » لنجيب محفوظ . والبطولة درجات ، وأشكال تتغير بتغير الظروف والمواقف من حيث هى مظاهر ، وتبقى البطولة هى هى بوصفها كينونة . فى الوقت الذى يجعل فيه السارد بيومى فى ظرف حرج كى يختار ، ويتخذ موقفاً بطولياً ، ويتزوج ، ويحقق نصف حياته أو بعضاً منها ، يحدث غير المتوقع ؛ إذ يفقد ، لتأدلجه ، الإرادة ، والحزم ، والإقدام ، واتخاذ القرار ، والشجاعة ، فيضمحل الفعل البطولى ، ويتلاشى موضوع الرغبة ، وتكبت الرغبة . لو اعتمدنا منهج جريماس البنيوى الوظيفى العامل لتبين لنا أن فى « حضرة المحترم » ذاتا تحل الإيديولوجيا السائدة فيها فتلعب دور المعاكس داخل الذات التى تغدو مزدوجة ، ويصبح الموضوع هو الجنس/ الزواج/حب/علاقة/امرأة . وهذا الموضوع ثنائى أيضاً ؛ لأنه يلعب دور الموضوع والمساعد فى الآن نفسه ؛ أو تغدو الإيديولوجيا السائدة هى الذات والموضوع فى الوقت نفسه ؛ أى تغدو ذاتا ترغب فى ذاتها . وهنا ينعدم بيومى . فى عجز بيو ــ مى يستحوذ على موضوع الرغبة بطل يغيب عنا أن نعده فى عداد الأبطال ، أو أن نعترف له بالبطولة . هذا هو ما وقع حقا لبيومى المؤدلج مع الجيل الجديد غير المؤدلج نسبياً ، مادام يحقق رغبته وإرادته بشجاعة ، متحديا الظروف ، ومرهصا بإيديولوجيا حرة جادة . جاءه يوماً حسين أفندى جميل وقد علم بعلاقته بأنسية رمضان :

« ــ الحق أنه لولاك لتقدمت لخطبتها .

. . .

ــ أنت شاب سيء الظن ، ماذا شاهدت ؟ ماذا شاهدت يامسكين ؟ ولكن هكذا هم المحبون، طالما عاملتها كابنة من صلبى . علاقة هى البراءة نفسها . كم أخشى أن تكون قد أسأت إلى سمعتها بلسانك وأنت لا تدرى ولا تقصد !

فقال الشاب ببراءة وحزن جليل :

ــ إنى أعرف متى وكيف أكتم أحزانى وأحافظ على سمعة من أحبهم !

فقال وهو يتنهد :
أحسنت . . أحسنت . .
ثم موجة من الأسى تجتاحه :
سلكت سلوكاً خليقاً بالرجال .

من شدة رد الفعل ، والشعور غير المتوقع بالنجاة ، اضطربت معدته ، فغزاه إحساس بالغثيان ، قال :

مثلك يستحق أن يسعد بمن يحب » . (ص ١٠٣) .

ويبدو التأدلج فى اللغة الأخلاقية : أسأت إلى سمعتها ؛ أو فى التمييز بين المرأة والرجل سلكت سلوكا خليقا بالرجال . فشخصية حسين جميل غير مزدوجة ولا معاكس يعترض سبيله . لا يعد بيومى معاكساً ما دامت رغبته فى التخلص من الفتاة .

التراتبية :

تعنى التراتبية أن الموظفين/العمال ، وأرباب الوظائف والمعامل يخضعون لنظام بعينه من العمل ، حيث العمل مفتت يستتبع تفتيت هؤلاء العمال/الموظفين وغيرهم إلى مستويات ، ودرجات ، وسلالم ، ومراتب ، ومناصب ، ومكاتب ، وكراس ، وألقاب تحدد لكل فرد مستواه فى عمله/وظيفته ، أو مهنته ، أو حرفته ، لخلق التنافس والتناحر ، فى سبيل جلب اليد العاملة وإغرائها . وهذا التقسيم التراتبى تواكبه اللغة المؤدلجة ، التى ترتكز على الثنائيات . وتخضع التصنيفية للتراتبية فى جميع مرافق الحياة . فمنذ عنوان « حضرة المحترم » ندرك أن اللقب الذى يحمله عنوان الرواية دال على أن الناس مصنفون ــ وفق تراتبية بعينها ــ إلى محترمين وغير محترمين ، حسب معيار « كبار » و « صغار » : « ما أعجب اقتتال رجال الدولة الكبار وأتباعهم ! » (ص ٢١) . وتشير هذه العبارة إلى غياب النساء فى الدولة . إنها دولة رجال لا دولة نساء ورجال . وتتجلى التراتبية أيضا فى أن هناك رؤساء وأتباعا ، ولا سيما فى اللغة/ الألقاب ، والشهادات ، ومستويات معرفية يمكن أن تزول بزوال الدولة : « كان سعفان بسيونى رئيس المحفوظات يتابع نشاطه الرسمى بإعجاب وحذر . أعجب بجلده وحسن تصرفه وخلقه . ولم يرتح من بادىء الأمر إلى البكالوريا التى تميز بها وحده فى المحفوظات ، ولا إلى طموحه إلى المزيد من التعلم الذى سيرفعه درجات جديدة من الامتياز عليه هو بشهادته اليتيمة « الابتدائية » . (ص ٢٥) . إن اللغة هنا تعبير عن طقوس أخلاقية يتغير فيها الخطاب حسب تغير المتحاورين الذين يخضعون لمعايير تعود إلى الرئيس والمرؤوس ، والنشاط والكسل ، والرسمى والمؤقت ، والإعجاب والإنكار ، والاستقرار والحذر ، والصبر والتمرد ، والحسن والقبيح من التصرف والخلق ، والبكالوريا والابتدائية ، والتساوى والتميز ، والمزيد والاكتفاء بالتعلم ، والارتفاع والانخفاض ، والدرجات القديمة أو الجديدة ، واليتم والأسرة .

وهذه رسالة إبلاغية أو طلب يبعث إلى من « فوق » بيومى حسب تراتبية السلم الإدارى المجسد لتقسيم العمل/الاقتصاد/ الأجرة ، وينم عن قواعد إدارية صارمة ومؤدلجة (بالكسر) ، تتحكم فى رقاب الناس ، وتفرض عليهم الإذعان لها صاغرين على مستوى الكتابة : « حضرة صاحب السعادة المدير العام . أتشرف بإبلاغ سعادتكم (. . .) مستلهما الهمة من عبقرية سعادتكم ، فى ظل مولانا الملك المعظم حفظه الله وأدام ملكه (. . .) .

وتفضلوا ياصا حب السعادة بقبول فائق الاحترام .

عثمان بيومى

كاتب الوارد بالمحفوظات » (ص ٤١) .

وبيومى ، كما يدل عليه لقبه الإدارى المؤدلج ، كاتب الوارد فى المحفوظات ، يخضع لمعايير الاحترام الأخلاقية كما تبدو فى لغة الرسالة المؤدلجة : حضرة ــ صاحب السعادة ــ المدير العام ــ أتشرف ــ « كم » ــ عبقرية ــ ظل مولانا الملك المعظم حفظه الله وأدام ملكه ــ « واو الجماعة » ــ فائق الاحترام . وتصدر عن معايير الحضرة والغيبة ، وأصحاب السعادة أو الشقاء ، المدير العام والخاص ، حصول الشرف وعدم حصوله ، كُمْ وكَ ، العبقرية والبلادة ، الظل والنور ، السيد والعبد ، الملك والفقير ، التعظيم والتحقير ، الحفظ والضياع ، دوام الملك أو انقضائه ، ضمير الفرد أو الجماعة ، الاحترام والاحتقار ، الفائق أو السافل . ويقول السارد فى خطاب آخر يؤكد التراتبية : « وسيدور خطابه الموجه إلى حضرة صاحب السعادة دورة رائعة ، تعلن تفوقه على الملأ ؛ فهو يعرض أولاً على رئيسه المباشر سعفان بسيونى ليوقع عليه بالعرض على صاحب العزة مدير الإدارة حمزة السويفى (. . .) وبعد ذلك يعرض على حمزة السويفى ليوقع بعرضه على حضرة صاحب السعادة المدير العام (. . .) ثم يوقع عليه بالتحويل إلى المستخدمين لإجراء اللازم » (ص ٤١ ــ ٤٢) .

إذا كانت الابتدائية تقابل البكالوريا ، فإن البكالوريا تقابل أيضاً التجارة المتوسطة : « ــ جميعهم من حملة البكالوريا !

فأجاب حمزة السويفى :

بينهم اثنان من حملة التجارة المتوسطة .

ــ العالم يتقدم ، كل شىء يتغير . ها هى البكالوريا تحل محل الابتدائية » . (ص ٦) .

حتى الأطفال يصنفون حسب تراتبية قدراتهم العقلية التى لم يختاروها وإنما صنفوا وفقها كماصنفت المدارس :

« ــ الولد ذكى ، وربما رأيته يوما من رجال الحكومة .

ــ عليكَ بمدارس الأوقاف ، فربما قبل بالمجان » (ص ١٣) .

والأمهات المؤدلجات يقبلن هذا التصنيف وينسبنه للإله ، ويغدو طموحهن مرتباً :

« وضاعفت الأم من نشاطها ، مؤملة أن يجعل الله من ابنها كبيراً من الأكابر . أليس الله بقادر على كل شىء ؟ ! » (ص ١٤) .

والمجتمع المؤدلج مقسم وفق التراتبية إلى ذى شأن ومنحط الشأن : « مساعدة أدبية تقدم لذى شأن » (ص ١٥) . إنه مجتمع التمييز بين التلميذ والموظف بالشارب :

« تلميذ ؟ ! . . ولماذا تربى شاربك ؟

ــ موظف وتلميذ فى مدرسة ليلية » (ص ٣٩) .

ويتموضع بيومى بين الأغنياء والفقراء ، بين الممتازين والمنحطين ، بين الكبار والصغار ، بين الأحزاب الموالية والمعارضة ، بين الجاد والهازل ، بين المتمتع والقواد ، بين الدولة والشعب ، بين السعادة والتعاسة ، بين السماء والأرض ، بين المسلح والأعزل ، بين المترقب والغافل ، بين الحكمة والجهل ، بين الراغب والزاهد فى الشىء ، بين العامل والكسول ، بين المؤمن والملحد ، بين السقوط والارتفاع ، بين الأسرة الكبيرة والصغيرة ، بين المساندة والمعاكسة ، بين القوة والضعف الحزبى : « إنه لا يملك سحر المال ، ولا يتمتع بامتيازات الأسرة الكبيرة ، ولا قوة حزبية تسنده . وهو ليس من الذين يرتضون أن يلعبوا دور البهلوان ، أو العبد ، أو القواد . إنه واحد من أبناء الشعب التعيس ، الذى عليه أن يتزود بكل سلاح ، ويتحين كل فرصة ، ويتوكل على الله ، ويستلهم حكمته الأبدية التى قضت على الإنسان بالسقوط فى الأرض ليرتفع بعرقه ودمه مرة أخرى إلى السماء » (ص ٤٢) . بين الذين يعتمدون على أنفسهم وبين أصحاب الوساطات « لأهل الوساطات » (ص ٤٣) . وهذه تراتبية الحكومة والسياسة التى تمر منها الميزانية بوصفها عملاً خطيرا فى مقابل عمل تافه : « والميزانية عمل خطير ، يتصل بالمدير العام ، ووكيل الوزارة ، ومجلس الوزراء ، والبرلمان ، والصحافة » (ص ٤٣) . وإذا أراد بيومى تغيير الوظيفة فإنه يخضع لمعاييرها التقنية بين الوظيفة ذات المرتب الثابت وذات المرتب المتحرك ، والإطار العام والخاص :

« ولكنها وظيفة ذات مرتب ثابت ؛ وسوف تخرج بها من الكادر العام . فهل فكرت فى ذلك » (ص ٥٠) . وتقسيم الراتب تابع لتقسيم العمل . وقد يشغل الفرد عدة وظائف براتب واحد ؛ وذلك لاستغلال الطاقات ، والحد من التوظيف . وتخضع الترقية لتقسيم الزمن : « تقررت ترقيتك إلى الدرجة السادسة بمرتب قدرة خمسة وعشرون جنيها . ورغم تضحيته بعشرة جنيهات إلا أنه فاز بترقية ما كان يبلغها قبل سنوات وسنوات ، فضلاً عن الأهمية التى اختص بها بعمله المزدوج » (ص ٥١) . والأمل ينقسم إلى منشود وغير مرغوب فيه ، والأول والأخير ، والناس إلى عاديين وأفذاذ ، والمجد واللا مجد ، العظيم والمتبذل : « هى أملهم المنشود والأخير ، وبخاصة الأفذاذ منهم ، الذين يعدون أنفسهم لذلك المجد العظيم » (ص ٥٢) . إن التراتبية تشمل حتى الوكلاء والمديرين : « فى طريقه يوجد وكيل إدارة ثالثة ، ووكيل إدارة آخر ثانية ، ومدير إدارة أولى » (ص ٨٢) . وينظر إليهم بيومى بنظرة مؤدلجة ، ومن منظور ينطلق من معيار الصداقة والعداوة ، والطهر والدنس ، والليونة والقساوة : « جميعهم أصدقاء ــ أعداء ، لما تقضى به إرادة الحياة الطاهرة القاسية » (ص ٨٢) . والمحسوبية مبنية على تراتبية أخرى ترجع إلى قاعدة الانتماء إلى الأسرة وعدم الانتماء ، والقرابة والغرابة : « إنه كما تعلم من أقرباء الوكيل » (ص ١١٠) ، « ــ لا . . لا ؛ إنه قريب الوزير ! » (ص ١١٦) . وتحدد التراتبية سلوك بيومى إزاء الآخرين : « وجلس فى الإدارة كوكيل ثان ، ولكنه شعر باستعلاء على من حوله ، وبأنه أهل للثقة الأولى ، وبأنه الحجة فى الإدارة واللوائح والميزانية ، فضلاً عن دراسة القانون والاقتصاد ، وثقافته العامة ، وتفوقه الراسخ فى اللغات » (ص ١١٠) . إنه ينظر إليهم من زاوية الثقة وعدمها ، الأولى والأخيرة ، والحجة وعدمها ، معرفة القانون والاقتصاد أو الجهل بهما ، والثقافة العامة والخاصة ، والتفوق (أو عدمه) الراسخ أو المتذبذب فى اللغات . إن التراتبية بوصفها معياراً لا تراعى الشهادة والكفاءة فحسب ، للوصول إلى الوظيفة الحساسة ، بل أيضا المكانة الاجتماعية ، حسب الإيديولوجيا الأخلاقية : « لا تراعى الشهادة والكفاءة وحدها عند الاختيار لها ، ولكن يضاف إليها المكانة الاجتماعية » (ص ١٦٨) .

هذا أو أكثر هو ما يحدث فى مجتمع مؤدلج ، حيث تسود المحسوبية

والوصولية والتمييز بين الناس الذين يتفقون فى الإسهام فى الاقتصاد بالعمل ، ويتساوون فى الحاجيات ، ويختلفون فى الحقوق والواجبات ، كما يشيع فيه وجود أحزاب مؤدلجة استغلالية : « أعرف ما يقال ، ولا أنكره ، الوساطة .. القرابة .. الحزبية .. كل أولئك وما هو أشنع ، ولكن الكفاءة قيمة لا يمكن تجاهلها كذلك ؛ حتى أصحاب المراكز من غير ذوى الكفاءة يجدون أنفسهم فى حاجة إلى من يغطى عجزهم من الأكفاء الحقيقيين » (ص ١٣٦) . وترقى بيومى ، وهو فى فراش الموت ، إلى مدير عام ، حلمه المقدس ، حيث يتجسد روح الله ـ فى نظره ـ تبعاً للرؤية المثالية المؤدلجة ، الخاضعة للتراتبية السائدة ، والمفرقة الناس إلى بشر وغير بشر ، إلى حد أنه تخيل أنه فى مرتبة الفرد/الإله نفسه ، وأنه يمارس السلطة . إنه يتقمص الشخصية الأخرى . إنه حرباء . إنه مظهر كينونة . إنه طيف وجود ، بل عدم وجود . يعد نفسه من أصحاب القوة ، وأصحاب السعادة الفائزين ، مالكى الحجرة الزرقاء/السماء/الإله/المثل العليا ، وبيده الحل والعقد ، وأنه من « أولى الأمر » ، وأنه نبى فى مقابل البشر العاديين الذين لا يملكون حجرة فى لون التراب ، والمنفذين للأوامر ، المطيعين الأشقياء ، والضعفاء ، الفاشلين ، الملتصقين بالأرض وفق التراتبية والتمييز والتفرقة بين الناس : « تذوق فى هدوء نجاحه . إنه صاحب السعادة ، مالك الحجرة الزرقاء ، مرجع الفتاوى والأوامر الإدارية ، ملهم التوجيهات الرشيدة للإدارة الحكيمة وقضاء مصالح العباد ، وعبد من عباد الله القادرين على الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر (...) وقال لنفسه :

ـ « ستتم نعمتك علىّ يارب يوم تمكنى من القيام بممارسة السلطان وإعلاء شأنك فى الأرض ! » (ص ١٥٧) . لقد توحد بيومى بالإله ، والسلطان ، والنبى ، والملك ، وأولى الأمر . لم يفارقه تأدلجه . إذا كان منذ بداية الرواية يسعى إلى القوة والحكم والسلطة ، تقليداً للإله/الفرد ، فإنه الآن هو الإله الفرد أو الفرد/الإله . ولن نعيد الحديث عن قدراته وإمكاناته المعرفية والتقنية ـ ماذا صنعت به الإيديولوجيا السائدة ، متنبياً أو نبياً ؟

بيومى وعلاقاته بالشخصيات/النساء :

إن الإنسان ، امرأة أو رجلاً ، يصنف تراتبياً وفقاً للدرجات ، والأقسام ، والألقاب ، والسلالم ، والمؤهلات :

« ـ أهلا بك ! من أى قسم ؟
ـ المستخدمين .
ـ عظيم ، وما مؤهلاتك ؟
ـ ليسانس آداب قسم التاريخ » (ص ١٣٤) .

وبيومى يميز هو ذاته بين حارة وحارة ، وحى وحى ، وأسرة وأخرى ، من زاوية الفقر والغنى ، بين العامة والأعيان ، بين كبار الموظفين وصغارهم ، بين أصحاب السلطة ومن لا سلطة لهم :

« ـ أبعدى فكرك عن حارتنا ، عن حينا كله .

...

ـ أريد عروسا من أسرة كريمة .

ـ عندك المعلم حسونة صاحب المطحن البلدى .
فقاطعها بنفاذ صبر :

ـ لا تفكرى فى حينا ، عليك بالأسر الكريمة ..
ـ تقصد .. ؟
ـ الأعيان . كبار الموظفين .. أصحاب السلطة » (ص ٦٧ - ٦٨) .

إن بيومى يبحث عن المرأة/الشىء لا المرأة الإنسان ؛ المرأة « المناسبة » ، تحت معيار المناسب وغير المناسب . والسارد يصدر عن إيديولوجيا رافضة للإيديولوجيا البراجماتية . والدليل على ذلك وضعه كلمة « مناسبة » بين مزدوجتين ، دلالة على رفضه الطبقية والتمييز والتفرقة والتصنيفية وفق تراتبية مصطنعة ، وتشىء المرأة/الإنسان . ذلك أن « تفكير » بيومى يخضع لمعيار الصعود والنزول ، من الطبقة القديمة إلى الطبقة الجديدة ، والثبات والتحول ، والتخلف والتقدم ، والوضاعة والشرف ، والإخفاق والنجاح : « وثمة خيبة أخرى عاناها فى تردده على بيت المدير ؛ فقد حلم بأن يجد هناك عروسا (مناسبة) . ومن يعلم ؟ وحلم أيضاً بأن خدماته قد تشفع له عند حمزة بك السويفى فيغضى عن وضاعة أصله ، ويقبله فى طبقة جديدة تمهد السبيل إلى التقدم » (ص ٥٣) .

إن اللابطولة وليدة التأدلج . وهى تبدو فى هروب بيومى من السياسة هروباً رومانسياً ، وعده إياها ثرثرة ، فى حين تعدها بطلة شابة ذات إيديولوجيا نقيض حياة :

ـ « لا تحدثينى عن الصراعات السياسية ..
ـ ولكنها الحياة الحقيقية .
ـ ما هى إلا صخب زائف .
ـ الدنيا من حولنا ..

فقاطعها بنفاذ صبر :

الدنيا الحقيقية فى أعماق القلب » (ص ١٤٧) .

وذات يوم استضافه سعفان بسيونى وقدم إليه ابنته بطريقة غير مباشرة . وهو سلوك جعل الصراحة منعدمة ، لغلبة الإيديولوجيا الأخلاقية على العلاقات الاجتماعية . وعندما شرع السارد فى وصف الفتاة وبيومى والأب من زاوية « الرؤية مع » ، تجلت الإيديولوجيا المفرقة بين الناس والأجناس فى أحكام القيمة التى ينعت بها الناس بعضهم بعضاً . إن المؤدلج ينظر إلى المرأة من معيار الصورة والشكل ، ومعيار الجمال والقبح ، كما تفعل به المرأة المؤدلجة ، وكما يفعل الإنسان بأخيه . يقول الراوى : « وظهر فى مدخل الشرفة شبح . فتاة تحمل صينية تفوح منها رائحة الشاى المنعنع . انعكس الضوء القابع وراءها . وجه مستدير ، لونه قمحى ، وثمة ملاحة ملحوظة مغلفة بغموض وأشواق . يساوره قلق . وهو يميل قليلاً ليتناول قدح الشاى رأى عن قرب ساعدها السوية البضة ، وكأنها هى التى تنفث رائحة النعناع . وقفت دقيقة أو أقل ، ثم توارت فى الظلام وهى تدارى ابتسامة كادت تفلت منها حياء وارتباكا . وساد صمت كأنه الشعور بالإثم ، وتشبع الجو بروح المؤامرة ، وتضاعف قلقه . قال سعفان :

ـ ابنتى ..

هز رأسه إعراباً عن الاحترام .
ـ حصلت على الابتدائية قبل أن تنقطع عن المدرسة .

واصل هز رأسه فى تقدير وإعجاب ، ترامت إليهما أصوات الجوقة وهى تغنى التواشيح. ومضى سعفان قائلاً :
ـ البيت هو المدرسة الحقيقية للبنت . .

ولكنه تذكر جهاد أمه الكادح فى حياتها المريرة » (ص ٢٨) .

فالأوصاف النابعة من معيار الجمال والقبح ، وأشكالها ، وألوانها ، وأذواقها ، وأصواتها ، وموادها ، تبرز فى هذه اللغة : انعكس الضوء الصاعد من الفرح على وجهها فوضحت بعض معالمه ـ وجه مستدير ـ لونه قمحى ـ ملاحة ملحوظة مغلفة بغموض وأشواق ـ ساعدها السوية البضة ـ كأنها هى التى تنفث رائحة النعناع . وتعانى المرأة من هذه الأحكام التقويمية أكثر مما يعانى الرجل ؛ الشىء الذى يدفعها إلى اقتناء ضروب التجميل . ومصير تلك المرأة هو البيت/الظلام ، الحسى والمعنوى ، انطلاقا من معايير أخلاقية بالية فى المجتمع الأبوى المؤدلج ، القامع والكابت ، الذى يشىء المرأة فتتصنم فى الزمان والمكان ، وتحنط ، وتحرم حتى من الحركة والابتسامة التى تحتضر على شفتى بنت سعفان ، وهى أدنى حركة تولد مع الإنسان ، وتتاح للرجل دون المرأة ، كالنظر ، على نحو ما يبدو فى هذه الوحدة السردية : وقفت دقيقة ثم توارت فى الظلام وهى تدارى ابتسامة كادت تفلت منها حياء وارتباكاً . ثم قول الراوى : وساد صمت كأنه الشعور بالإثم . قال : « كأن » هذه لا وظيفة لها هنا ؛ لأنه فعلاً يوجد الشعور بالإثم الذى يحسه كل رجل دين مؤدلج فى كل العصور . وهنا فى المقطع السردى ، لاشك فى أن الشخصيات المؤدلجة ، كبيومى ، وسعفان بسيونى ، والبنت ، هى التى أحست بالإثم حينما خرقت المعايير الأخلاقية ، والمواضعات الاجتماعية ، انصياعاً للطبيعة البشرية ـ هؤلاء تعاودهم العقلانية ويستبد بهم الشعور بالذنب ، والحسرة ، والندم على « ما اجترحوه » . إن عثمان بيومى كان ينظر ويعيد النظر إلى الفتاة فندم على ما ظفر منه . إنها جريمة جحيمية . وسعفان الذى يسعف بيومى ويساعده فى الزواج لم يطرح هذه القضية على بيومى قبل استضافته ، ولم يصارحه برغبته فى تزويجه من ابنته . ولكن معيار الكرامة والدناءة الأخلاقى ، الذى يميز بين الفاضل والقواد (القواد فى مجتمع بيومى المؤدلج مدان كالعاهرة ، لجهل ـ أو تجاهل ـ ظروفهما الاقتصادية والاجتماعية والنفسية) ، ألجمه عن ذلك « حفاظاً على سمعته » . ولكن الفتاة فى حاجة إلى عريس ، ففضل « أن يعرض سلعته » فى تكتم وصمت ، ربما كان لها تأثير ما على الزبون فى سوق الكساد : البيت هو المدرسة ، فأحس أنه تآمر على بيومى فاعتراه الشعور بالذنب .

يشيّء بيومى سيدة فيقول : « إنها الجوهرة الوحيدة فى حياتى » (ص ٣٧) ، وتشيئه هى أيضا . ما كان ينبغى لها أن تتنازل عن حبها إياه وتهجره لمجرد إدراكها أن رغبته عن الزواج رغبة فى « الهدف السامى » . يقص عنها الراوى قائلا : « ولكنها لا تأتى ولن تأتى . قطعته ولعلها نسيته ، وإذا خطر ببالها لعنته بما يستحق . ويوما ما مر تحت نافذتها فى العصارى فخيل إليه أن رأسها لاح لحظة وراء القلة المعرضة للهواء لتبرد . ولكنها لم تكن هناك ، أو لعلها تراجعت باشمئزاز وعجلة (. . .) . وصادفها صباح الجمعة فى الخيمة بصحبة أمها . تلاقت عيناهما لحظة ثم حولتها عنه فى غير مبالاة . لم تلتفت وراءها . تجلى له معنى من معانى الموت » (ص ٣١) . هذا السلوك الصادر عن سيدة يدل على أنها أرادت أن تمتلكه بوصفه شيئاً . ولشعورها بالضعف وإرادة القوة رغبت فى أن يكون عثمان/الرجل/القوة/السلطة/المال بجانبها . وعثمان فى إرادة القوة الفردية يهرب أيضاً من الضعف/المرأة/الفقر ، رغبة فى صاحب السعادة/مدير عام/قوة/سلطة/مال/إله . كانت سيدة لا تعده من الرجال ولا تعد نفسها من النساء ، انطلاقاً من معيار الزواج ، الذى يكون به الرجل رجلاً والمرأة امرأة ، والطلاق أو عدم الزواج ، الذى يقلب كل شىء إلى ضده . ولكن ماذا قدمت له سيدة من مساعدة ؟ هل جعلته يعى وضعه ؟ إنها لا تستطيع ذلك ما دامت مؤدلجة مثله . والإيديولوجياالسيدة تكرس هذه الثنائيات . أيدل اسم « سيدة » على شىء من ذلك ؟ فكل منهما يشكل مرآة تنعكس عليها صورة الآخر . ومن معيار الممنوع والمباح ، والجمالوالقبح ، والصغر والكبر فى السن ، يحكم على المرأة : « ووثقت الأيام علاقته بفتاة تماثله فى السن ، تسمى نفسها قدرية . جذبته بسمرة غامقة ـ مثل سيدة ـ ولكنها أعمق فى زنجيتها ، وبدانتها ولم تكن مغرقة فى البدانة » (ص ٣٨) . وقدرية هى قدر بيومى الذى يؤمن بالقدر : « سمع الهمهمة مرة أخرى ، وسمع صوت القدر » (ص ٦) . ولكن لماذا ينظر إلى لون الإنسان ؟ أهو التمييز العنصرى ؟ إنه يقوّم قدرية اعتماداً على معايير عقلانية . إن أفكاره المؤدلجة تقف حاجزاً بينه وبين إدراك أن كليهما فى حاجة إلى الآخر ، أو يدركه ، ولكنها تصده بصورة أو بأخرى عن ممارسة حاجته الطبيعية : « قال لنفسه إنها مجنونة بلا شك ؛ ولذلك فهى بغى . ولكنها كانت الترفيه الوحيد فى حياته الشاقة . ووهبته عزاء لا بأس به » (ص ٤٨) . وتستند عقلانيته إلى معايير العقل والجنون ، والزوج والبغى ، والعذاب والترفيه ، والقلق والعزاء ، ـ إنها مجنونة ـ فهى بغى ـ كانت الترفيه الوحيد ـ وهبته عزاء لا بأس به . وبما أن الجنس محرم كباقى الحقوق فإن بيومى يزور قدرية ليلاً خشية الرقباء ، ولا رقباء أحياناً سوى الإيديولوجيا الأخلاقية : ذو دين وخلق ـ المحافظة على السمعة الطيبة ؛ وهى فى صيغة القول السائر cliché . ولكن قدرية من هذه الناحية بطلة . إنها لا تخشى أى شىء . إنها غير مؤدلجة نسبياً ، لعدم نفاذ الخطاب المؤدلج إلى فكرها . إنها تجسد الطبيعة فى بدائيتها ونقائها . إنها تعيش من جسدها ، وتحقق الإشباع الجنسى للآخرين ولنفسها مع من تحب . تلك مهنتها التى تستحق الإكبار فى عالم المصادفة . ولأجل ذلك فهى ثائرة بشكل عفوى على المعايير الأخلاقية فى عالم لا أخلاقى فى الحقيقة والواقع . إنه عالم منحط ومتدهور فى الكينونة والجوهر . وعثمان بيومى الذى يغلب عنده زمن العمل على زمن الراحة عاجز عن ممارسة الجنس/الزواج . أضف إلى ذلك أجرته الضئيلة ، التى لا تسمح بالإنفاق على قدرية ، راحته الوحيدة فى أقصر أوقاتها . ولذلك يؤجل رغبته/راحته/حياته/متعته إلى آخر الشهر ، ويكبت نفسه ، على نحو ما يبدو فى تعبير السارد الذى يصيبه أحياناً رذاذ الإيديولوجيا السيدة فيسكت عن ذكر الجنس ، ويكنى عنه بكلمات أخرى فيواريه . قدرية لا تعد الجنس جريمة ، ولكن السارد يسيطر على هذه الشخصية فلا يدعها تعبر بحرية وجنون عن الجنس كى

تكسر قيود التأدلج الأخلاقي ، وكي تكتمل صورتها وتبلغ حداً من الائتلاف بين أفعالها وأقوالها التي أوجزها السارد في صرامة منطقه وعقلانيته المفرطة . إنها شخصية قد أطفأ الراوي وهجها ، فجرد النص الروائي من متعته ولذته وإقناعه . لا يكفي ما ذكره عن تمردها ، وثورتها ، وماضيها النضالي : لقد شاركت في مظاهرة وطنية ضد الإنجليز . إنها جديرة بعناية السارد ، وخليقة بالتكريم منه قبل المجتمع . وإذا كان المجتمع لم ينصفها فالسارد أحق بإنصافها . ينبغي أن تأخذ بطولتها كل أبعادها النفسية . إنها قمينة بأن تجرى عليها الدولة راتباً شهرياً ، وأن يقام لها تمثال في شارع كبير . إنها غير مسئولة عن جهلها وتمسكها ببعض الخرافات .

يتهم بالجنون ، والسحر ، والشغب ، كل بطل استشعر عن وعي أو لاوعي ضرورة ممارسة حريته ، ويلقب بالشيطان .

لنقرأ هذا الحوار الدال ، الذي يمتزج بالمونولوج الداخل التلقائي .

« ــ ألا تحب أن نمضي صباح الجمعة معا في نزهة ؟

فدهش وقال :

ــ إني أجيئك كاللص متخفياً في الظلام . .

ــ مم تخاف ؟

ماذا تقول ؟ إنها لا تفهم شيئاً . وقال معتذراً :

ــ لا يجوز أن يراني أحد . .

ــ هل ترتكب جريمة ؟

ــ الناس .

ــ أنت الثور الذي يحمل الأرض على قرنه . .

إنه ذو دين وخلق وسمعة طيبة يجب المحافظة عليها . وقالت له بإغراء :

ــ ممكن أن تحتكرني ليلة كاملة ، يمكن الاتفاق على ذلك . .

فسألها بحذر :

ــ والثمن ؟

ــ خمسون قرشاً . .

وفكر باهتمام . سيهبه ذلك راحة حقيقية ، ولكن الثمن فادح . إنه في حاجة إلى الراحة . قال :

ــ فكرة طيبة ؛ ولتكن مرة في الشهر . . .

ــ هل تكتفي بمرة واحدة في الشهر ؟ . .

ــ ربما أجيء غيرها ، ولكن بالطريقة العادية . . .

(. . .) وهي تعيش بلا حب ولا مجد ، وكأنها تؤاخي الشيطان في غضبها . وكم غاظه أن تعترف له مرة بأنها اشتركت في مظاهرة ؛ فهتف محتداً . .

ــ مظاهرة ؟

ــ مالك ! نعم مظاهرة . . حتى هذا الدرب أحب الوطن يوما . .

قال إن الجنون منتشر أكثر مما تصور » (ص ٤٨ - ٤٩) .

إنه يحكم على قدرية من معيار الفهم وعدم الفهم . وتحكم هي عليه بمعيار الإنسان والثور . إنها تعرض ذاتها للاحتكار (مصطلح اقتصادي رأسمالي ليبيرالي تجاري) بوصفها سلعة لها ثمن : خمسون قرشا . لن يشبع رغبته الجنسية سوى مرة في الشهر ، نظراً لارتفاع السعر . وهو يقومها وفق معايير الحب والكراهية ، والمجد والخزي ، والله والشيطان ، والمقاومة والاستسلام ، والعقل والجنون . حتى الزواج ينظر إليه بيومي من زاوية أخلاقية (الزواج نصف الدين) ، ويفاضل بينه وبين الأمل المنشود ، أو من منظار الأقوال السائرة (إنجاب الذرية) . إن الرؤية إلى العالم ميتافيزيقية .

إنه يشيىء المرأة ويتخذها سلما يرقى به إلى ما يصبو إليه من منظار براجماتي نفعي طوباوي : « ومتى يكمل نصف دينه ؟ قبل بلوغ الأمل أم بعده ؟ يجب أن يكون أسرة وينجب ذرية ، وإلا حقت عليه اللعنة . فإما العروس التي ترفع إلى العلا ، وإما العلا الذي يحظى بالعروس الباهر » (ص ص ٥٣) . لن تحظى المرأة بالعلا بالقدر الذي سيحظى العلا بها . وليس بيومي هو الذي سيحظى بالعروس أو تحظى هي به . وهكذا يعدم بيومي حظين في سبيل المحال الذي لا وجود له سوى في الخطاب الإيديولوجي السراب .

مفهوم المرأة عند المؤدلج أنها وسيلة إلى غاية .

« ولكن أي فائدة كان يرجوها من الزواج من كريمته ؟ لا شيء إلا الذرية والمتاعب والفقر ، ولا حب أيضا » (ص ٥٣) . المرأة ليست إنساناً في نظره ، بل سلما للصعود : « ولكن الناظرة زوجة صالحة ربما ، على حين يريد « مصعدا » ؛ فما العمل ؟ » (ص ٧٥) . وكذلك شبّأ السكرتيرة وعدها شيئاً يقيه من النار التي تلفحه ألسنتها كل يوم منذ أن اشتعل :

« ــ لعنة الله على اختيار مدير المستخدمين الموفق . وقال لنفسه أيضا :

ــ إني في حاجة إلى مظلة في هذا الجحيم » (ص ١٣٤ - ١٣٥) .

إن وضع بيومي وضع مأساوي إشكالي ؛ فهو يترجح بين الإشباع الجنسي والمجد الزائف المحال التحقق في عالم منهار . فالإيديولوجيا السائدة تكبت ، وتعد ولا تفي . والحس الجسدي مبتور لأنه يعمل وحده دون إحساس إنساني ؛ فلقد مات في قدرية بسبب الواقع المأزوم ، ومات في بيومي تحت تأثير التأدلج الأخلاقي : « قدرية تلعب دوراً ملطفاً في حياته المتوترة ، ولكنها لا تهيىء رحمة أو حناناً أو مودة إنسانية ، فضلاً عن مضاعفتها مشاعر الإثم » (ص ٧٢) . إن بيومي هو إيديولوجيا تسير على قدمين . لقد أعمته عن إدراك ما تعرفه أنسية ، بوصفها مشروع بطلة ثالثة ، من حيوية ، واختزال لطريق بلوغ الغاية من أقصر الطرق ، مكسرة أغلال التأدلج أو بعضها . إنها شابة تستجيب لنداء الجسد والقلب الصارخ . إن أنسية تحب التجديد وكأنها من بيئة متقدمة ، مخالفة لبيئته المحافظة : « لم يعرف ذلك التقليد ، ولم تعرفه حارته العتيقة . ها هي أنسية تبشر بتقاليد جديدة ، وجديدة أيضاً مناورتها الطاهرة في التوادد ، وقدرتها البارعة في فتح أبواب الرحمة » (ص ٨٦) . فالسارد يحكم على الحارة والتقاليد من معايير التجديد والتقليد . وقد حدث في أسلوبه ما يسمى بالتناقض الظاهر L'oximoron لقوله : المناورة الطاهرة المحطم للثنائية . وهو يحكم على قدرتها بالبراعة في فتح أبواب الرحمة ؛ وهي استعارة جاءت في صيغة عنوان لشيء لم يكتب بعد . ولغته الوصفية تنم عن إيديولوجيته المستقلة ، التي تحكم وفق معيار الوعي وعدم الوعي ، والرضى والنفور ، والتشجيعي

والتبيطى فى قوله : « وقد ضغط على يدها فتلقت ذلك بابتسامة واعية راضية ومشجعة أيضا (. . .) وسارت إلى جانبه تسيل عيناها بنظرة حالمة وظافرة ، مرفوعة الرأس ، مسددة النهدين ، يوحى منظرها بأنها مندفعة فى مجرى من المطالب لا أفق له ، وأنها تلتهم فى نفسها أجمل أسرار الحياة » (ص ٨٧ - ٨٨) . الأوصاف التى توحى بالبطولة هى : نظرة حالمة ظافرة ــ مرفوعة الرأس ــ مسددة النهدين ــ مندفعة فى مجرى من المطالب لا أفق له ــ تلتهم فى نفسها أجمل أسرار الحياة .

إن البطولة هى الإقبال على الحياة .

هذه هى إيديولوجيا السارد الحياتية والواقعية ، التى يؤكدها بقوله الذى ينفى كل وهم أو تهويم ميتافيزيقى : « على فرض أنها ستقلب حياته رأسا على عقب ، وستقيم له فى محراب الحياة قبلة جديدة ؛ أليست هى أقدر على إسعاده من النجم القطبى ؟؟ » (ص ٩١) . والمرأة جديرة بأن تحدث تغييراً فى حياة بيومى إذا وعت معنى الحياة التى تتنافى والحلم الطوباوى ، وبأن تحول اتجاهه من المحال إلى الممكن باستعدادها الذى استعار له السارد هذه الصورة « سرعان ما غنت مفاتن جسدها لحنها الجهنمى على أوتار فستانها المنقوش بالورد » (ص ٩١) . إنها تستطيع إذا كانت مزودة بفلسفة الحياة أن تحول نظرته من العقل إلى القلب العاقل ؛ من الموت إلى الحياة ؛ من الوهم إلى الحقيقة التجريبية ؛ من العدمية إلى الوجودية . لكن بيومى المؤدلج ، هروبى ، ينكمش ، وينطوى فى شرنقة التأدلج . وقد تقلصت نتيجة لذلك كل خلاياه ، كالحلزون الذى مسته الحرارة . لا يقصد سوى الأماكن الخالية ، والبعيدة المهجورة ، والمظلمة ، والدافئة كالرحم ، وذلك عندما يصغى مثل الشاعر الرومانسى إلى همس القلب ، النادرة هينماته وخفقات الحياة فيه ، لحضور العقلانية المؤدلجة المستمر ، إلى حد تنغيص المتعة واللذة على بيومى ، وحرمانه من نصف وجوده الذى امتصه العدم ، ومن معرفة أشياء وأشياء ، ومن اكتساب تجارب وتجارب ، وخوض مغامرات ومغامرات : « ولم تكن له خبرة بأماكن اللقاءات السعيدة ، فاقترحت هى حديقة الأزبكية ، ولكنه اعترض قائلا إنها مكان مكشوف ، تحدق به الأعين من جميع الجهات . أما حديقة الحيوان فهى بعيدة بما فيه الكفاية ، مهجورة خارج العمران ، ممتنعة عن الرقابة ، يخوض الترام إليها حقولاً وخلاء (. . .) لم تكن لديه فكرة عن أصول اللقاء ، ما يقال وما لا يقال ، ما يفعل وما لا يفعل » (ص ٨٧ ــ ٨٨) .

إننا لا نحمل الإيديولوجيا السائدة معنا فحسب ، بل هى تنتابنا ، وتعترينا ، وتغلفنا ، وتغمرنا ، وتفكر فينا من خلالنا ، وعبرها ننظر إلى المحيط والعالم ، إنها تحاصرنا ، وتسبقنا إلى الأماكن التى نهرب إليها ، وتلج أخفى الملاجىء المظلمة وأشدها حلكة . إنها تنغص علينا وجودنا ، وحريتنا ، وراحتنا ، وتكبت رغباتنا ، ومتعتنا ، ولذاتنا الطبيعية الإنسانية ، فى الوقت الذى يتصل فيه إحساس الرغبة العاطفية بإحساس ما قبل الرغبة الجسدية . إنها رابعة اثنين إذ هما فى الغار ، إذا نظرنا إلى إيديولوجيا الطرف الثانى على أنها ثالثة . إن الموانع الزجرية والنواهى الأخلاقية تعاودنا عبر الذاكرة التى تصعد إليها من الأنا المؤدلج فيشرع فى التأنيب . وهكذا تكبت الذات المؤدلجة ذاتها ، وتمارس الرقابة على نفسها ، وهى فى عزلة وتحسر وندم .

ما الندم ؟

إنه الشعور الذى يحصل للفرد المؤدلج بعد لحظة التحرر من الأنا المؤدلج ، لحظة تحقيق رغبة ما حتى الحضور إلى موعد ، فى غياب الأنا المؤدلج لحظة ما قبل الشروع فى الإشباع الجنسى أو فى أثنائه أو بعده ، حيث يفنى الأنا المؤدلج فى غيبوبة اللذة المشروعة التى يعدها هو إثما ، أو ذنبا ، أو سيئة ، أو موبقة ، أو جريمة ، أو خطأ .

يقول الأنا المؤدلج من خلال بيومى الذى يحققه الشعور بالندم : « ساراً صامتين ، ولكن ثمة إحساس غير مريح ناوشه ، بأن اللقاء حدثٌ شاذ وخطأ ؛ بأنه ما كان ينبغى أن يستسلم » (ص ٨٨) .

ويجعل بيومى من المرأة مجرد فرج . وهى لتأدلجها ترفض ، لا لأنه شيّأها وصيرها كالمطاط فحسب ، بل لأنها تستند إلى معايير أخلاقية تصنيفية ، لا تقبل المرأة سوى بكرا أو متزوجة :

« ــ يلزمنا مكان آمن نلتقى فيه .

هتفت :

ــ عثمان أفندى .

فقال بدون مبالاة :

ــ سيكون مأوى رحيماً لاثنين فى حاجة إلى الحب والمعاشرة .

ــ إما أن تذهب أو أذهب أنا » (ص ٩٣) .

والناظرة ، تحت وطأة معيار الزواج والطلاق ، ترغب فى الزواج . وهذا دليل على وجود تراتبية فى العلاقات الاجتماعية ، أوجدتها الإيديولوجيا الأخلاقية المهيمنة ، التى يتولد عنها صنيع الناس فيصنفون تبعاً لذلك المرأة التى تشير إليها هذه الكلمات : متزوجة ــ طالق ــ عاهرة ــ بكر ــ عانس ــ ثيب . . إلخ فى مجتمع مؤدلج ينهى رغبة المرأة بنهاية زواجها بالطلاق ، فتجرد من إنسانيتها ، وكينونتها ، برغم براءتها براءة الطالق ، والمطلق (بالكسر والفتح) ، والشاذ ، والخنثى ، إن الناظرة مؤدلجة أيضا ، « والدعارة » مآلها الأخير .

إن الجنس كالخبز والماء والهواء والطعام ؛ والجسد الذى يتناول الخبز والماء والهواء والطعام فى أشكالها المتعددة لابد أن يفرز . وكل هروب من الجنس اهتمام متزايد به . إن الجنس جدير بالتنظيمات التى تلحق بالألبسة والأطعمة والأعمال المختلفة .

إن لقاء بيومى بالناظرة محال سوى عن طريق « الزنا ! » . والكلمة أخلاقية دالة على التحريم . إنها فى وضع مأساوى : الزواج ممنوع لأنانية بيومى المؤدلجة ؛ و « الزنا » محرم . إن بيومى حرباء لا تستقر على لون ولا حال ، لخوفه من ضياع حلمه الطوباوى غير المؤسس . إنه يحكم على الناظرة بالأحكام القيمية الأخلاقية والجمالية نفسها ، التى تحكم عليه بها أصيلة : « فترت رغبته فى المرأة لشدة اندفاعها الأرعن ، وجودها بنفسها بلا تحفظ . إنها لا بأس بها لو تحل محل قدرية ، ولكنه رأى فيها ناراً تقترب مصفرة ، تود أن تلتهمه هو وآماله المقدسة ، الموصولة بسر حكمة الله العظيم (. . .) ومادامت الزوجة المجهولة التى سعى إليها طويلاً لم تقبله فلا يصح أن ينهزم ويستسلم لتسول الأرامل ، والعوانس » (ص ٩٧) . تتمظهر الإيديولوجيا فى الاجتناء إلى معايير أخلاقية ، كالاندفاع والإحجام ، والأرعن أو المهذب ، والجود أو البخل بالنفس ، بجرأة أو تحفظ ، والجميل

أو اللا بأس بـه ، والنار أو المـاء ، والانهزام أو الانتصار ، والتمـرد أو الاستسلام ، والزواج أو الترمل . وأصيلة لتأدلجها تهرب أيضا من الرقيب الموضوعى ، وتنسى أنها تهرب من الرقيب الذاتى : « ــ صح عـزمى على المجىء ، وقلت لنفسى إذا لمحتنى عـين قصـدت شقـة أم حسنى ، كأنى جئت أصلاً لزيارتها » . (ص ٩٧) . كلا الجنسين يبحث عن الظلمة . لا رغبـة تشبع . كـل جسد معلول . الـوطن مستشفى كبير لا دواء فيه . كل نفس فيه ضائقة : الـداء/الموت . المرأة فى مجتمع التأدلج الظلامى هى المرأة الممنوعة والمتمنعة حسب الكـلام السـائـر cliché « كل ممنـوع مرغـوب » . ولكن « أصيلة جحازى » الناظرة استسلمت بدافع مركب : رغبة جنسية طبيعية ، وإرادة الزواج ، فوقعت فى « المحذور » كما توقعنا ذلك :«وتبادلا نظرة طويلة تبدت تحت سيالها الغامض امرأة عارية من أثـر الكبريـاء ، محض عاشقة مهدرة الدفاع (. . .) .

« أفاق تماماً من الدهشة ، صدفت نفسه عن أى موضوع وتركزت فى الرغبة المتجسدة فى صورة امرأة مستسلمة » (ص ٩٧ - ٩٨) . غير أن سارد « حضرة المحترم » يشبه سارد « مدام بوفارى » ؛ إذ تصيبه أحياناًشرارات الإيديولوجيا الـرسمية فيلتـزم الصمت ، إلى حد أن كتب جيرار جينيت مقالاًبعنوان: سكتات فلوبير[3] ويتجلى صمت سارد نجيب كصمت سارد فلوبير فى الثغرة التى أحدثهـا فى سرده ، أو فى الحذف الذى قام به فى كتابته ، أو فى الغياب الذى يستشعره القارىء من خـلال حضور سـردى يشكل مـظهراً لتلك الكينـونة الغـائبة . فحضور قول يخفى فى ثناياه أو يشير بين مقاطعه إلى غياب يحدث ثقبا فى وحداته ، إلى غير المعبر عنه ؛ إلى المسكوت عنه ، وغير الممثل ، وغير المقول ، وهو وصف الفعل الجنسى بكل حـرية وصـراحة وواقعيـة طبيعية وعادية . كان بإمكان السارد أن يبرز حـرارة الفعل الجنسى وحيوانية الإنسـان المتجسدة فى شخصى أصيلةوعثمـان منذ اتقـادها وانقداحها ؛ أى منذ اللمسة الحريريـة الأولى ، إلى مرور اليـد عبر الجسد الدافىء كله إلى حد اشتعاله ، وكأن اليد تشعل النـار بمجرد مرورها على الجسد ظهراً وبطنا ، وعلى الأعضاء التناسليـة : الفرج والقضيب والنهـدين ، ثم احتكاك الجسـد بالجسـد ، فتأخـذ ألسنة اللظى تتبادل القبل العذبة والحارة ، فتفتح أصيلة فـرجها بـانفراج فخذيها ، ويلج قضيب عثمان فى فرجها بتسلل لطيف وحلو ، ويشعر كل منهما بسخونة عضو الآخر ، وتبدأ حركـة الهز والاهتـزاز ليزيـد الاحتكـاك الحطب فى النـار ، إلى أن يبلغـا درجـة الأكـل والنهم ، لا بالفم وحده ولكن بالجسد كله ، فتنفجر براكين لذة الرغبة الجنسية الممتعة ، ويتحقق إرسال حمم المنى الساخن ، ويشعر كل باللحظة الحاسمة ، لحظة اللذة فى أوجها ، التى تعقبها الراحة والاسترخاء .

إلا أن سارد « حضرة المحترم » سكت خانعا للتأدلج الذى أصابته شظاياه ؛ الشىء الذى أفضى به إلى ممارسة الرقابة ، مثل بيومى ، على نفسه هو أيضا ، حتى فى مجال التعبير الروائى . أيعود ذلك إلى كثرة مصاحبة بيومى ، أم هى رواسب من الماضى تستمر فى الحاضر ؟ بهذا الفعل جرد النصَّ الأدبى من أدبيته ولذته ، ومما كان بإمكانه أن يعد عنصراً من العناصر المكونة لمتعته ، فراح يتحدث انطلاقاً مما بعد الفعل الجنسى ، من لحظة الوعى ، ليبعدنا عن المعجزة الحقيقية فى حياة الإنسان ، وليتصدى لتناول مأساة بيومى والناظرة عندما يعاودهما العقل المثقل والمكبل بسـلاسل الإيديولوجيا الغالبة وأغلالها ، إلى حد انهيار الحياة ليسود العدم . وإنه ليغدو ما كان « جنة » جحيما بالندم إلى مستوى يتصور فيه بيومى أنه من « أصحاب السعير » ؛ إذ يعيده تأدلجه إلى خياله المؤدلج عندما يستفيظ فيه أناه المؤدلج ، إلى خيال يفلسف الـرغبة فى الجنس والنفور منه بلعبـة الحياة ، والمـوت ، والعبث ، والرضى ، ورفض المأساة فى سبيل المجهول الذى يتمرد على المعلوم والمعيـش . يقـول السـارد فى صمت : « وأعلن لحن من الألحـان اللاّ نهائية للطبيعـة عن تغريـده المتجسـد بنشـاط مـوفـور وفـرحـة كالمعجزة . وسرعان ما خفت تغريده حتى العدم ، متراجعا إلى نوم أبـدى ، مخلفا وراءه صمتـا مريبـا ، وراحة فـاترة مشبعـة بالأسى (. . .) رقد على جنبه فوق الفراش ، على حين انحطت قوة الكنبة ، معرضة قميصها وحبات العرق فوق الجبين وعلى العنق لضوء المصباح العارى . نظر إلى لا شىء . لا ينشد شيئاً كأنما قد أدى المطلوب منه فى الحياة الدنيا . وحانت التفاتة إليها فأنكرها كلية ، كأنها شىء غريب يخرج من باطن الليل ، غير الكائن السحرى الذى جره إلى السعير ؛ شىء أخرس بلا تاريخ ولا مستقبل له . وقال لنفسه إن لعبة الرغبة والنفور ما هى إلا تمرين على المـوت والبعث ، وإدراك مسبق لقبول المأساة بعظمة تناسب المجهول فيما يبدى من لمحات خاطفة عن ذاته اللا نهائية ، ودرجة المدير العام آية أخرى ، ولكنهـا تتجلى لـلإرادة الشامخة ، لا للاستسلام العذب ! وحمداً لله ، فقـد تحصن بالبـرود العاقل والقاتل أيضا ، وها هى المرأة ترغب بلا شك فى العـودة إلى موضوعها الهام ، ولكن من خلال تردد وخجل . تتمنى لو يبدأ هو . ولما يئست نظرت إليه بابتهال وأسى وغمغمت :

ــ نعم ؟

عجب لغرابة صوتها وتطفله على وحدته المقدسة . ووجد نحوها نفورا ثابتا يوشك أن يصير كراهية . إنها تريد أن تهدم البناء الـذى يشيده حجرا على حجر » (ص ٩٨ - ٩٩) . لقد غدت أصيلة فى عين بيومى المؤدلج شيئاً أدى دوره فطرح بإهمـال ولا مبالاة . ومـع تحليق خياله من المحسوس إلى المجرد ، فقد تحولت إلى جنية ، بعد أن كانت ملاكاً ، أو شيطان ومخلوق غريب « لوعيه » أو لعودة المدير العام إلى خياله الذاكرى . والطموح يجدد الإرادة تحت تأثير معايير الشموخ أو الإسفـاف ، والاستسلام أو التمـرد ، العذب أو المـر ، والتشييد أو التحطيم للبناء الذى شيده التأدلج فى فكره المتحجر ، المحلق فى سماء الوهم بعيداً عن أرض الحقيقة والواقع .

وليست هذه هى المرة الوحيدة التى صمت فيهـا السارد فى هـذا العمل الروائى ؛ فلقد سكت فى استرجاعه لذكريات بيومى وسيدة التى لا تختلف فى تأدلجها عن أصيلة ، التى يدل اسمها على ذلك ، والذى يحمل معنى الأصالة . وأسلوب السرد فى « حضرة المحترم » يذكّر بأسلوب السرد فى مدام بوفارى الزاخر بالحذف والتزام الصمت فى لحظات الحديث عن الجنس : « ضحك . لثم شعرها . لم يجرؤ على تجاوز ذلك . ذكرته رائحة شعرها بمـلاعب الطفـولة والصبـا ، وبكلمـة أصابت ظهره عندمـا ضبطا وهمـا يلعبـان لعبـة العـريس والعـروس . لاحت ظلمات الليـل فـوق الجبـل وترامى غنـاء من فونوغراف » (ص ١٩) . فالحذف هنا مزدوج :

١ - بعد عبارة « لم يجرؤ على تجاوز ذلك » ؛ إذ سكت السارد عما

يلي تجاوز ذلك ، وهو إلى ماذا ؟ فإنه ترك لنا فرص تصوره . ولكن فرصة التصور تبقى حتى ولو أخبرنا بذلك . واللغة قاصرة فكيف نزيد من قصورها بالصمت ؟

٢ - كنى عن الجنس بعبارة أخرى عن صمته ، وأراد أن يملأ الثغرة ولكنه زاد في حفرها بهذه العبارة التي تحول القارىء من موضوع إلى موضوع لا علاقة له بالأول : « لاحت ظلمات الليل فوق الجبل ، وترامى غناء ، من فونوغراف » .

والصحف المؤدلجة لا هم لها سوى التقاط الأخبار التافهة ، ونشر ما تسميه « فضيحة » ؛ وهو حاجة إنسانية طبيعية ، تنتهي عندما تبتدىء حاجة الأخر . وهذا يجعل الإنسان يحجم عن الإقدام على الجنس ، أو أن يوجد بجانب امرأة . إن صحفاً من هذا النوع تلتزم الصمت عن فضائح الاختلاس والتبذير ، والاستغلال البشع : « الطريق شاق ومرير رغم مايتمتع به من حسن السمعة ؛ فكيف إذا دهمته فضيحة مما ترحب الصحف بالحديث عنها ؟ » (ص ١٠٠) .

ووجهة نظر بيومي المؤدلجة ترد اقتحام المرأة الشجاعة للمحرمات ، والكلام عن الجنس أو الرغبة فيه دون رقابة أو سلطة عقائدية أو عقلانية أو أخلاقية ، إلى غريزة المرأة التي تدرك بها المجهول الذي لا يستطيع الرجل إدراكه . ليست غريزة المرأة هي التي تدرك المجهول ، وإنما هو عدم نفاذ الخطاب المؤدلج إلى ذهنها ؛ ويعبر عنه المؤدلجون بقولهم « المرأة ناقصة عقل ودين » . إنها المرأة التي تجهل الخطاب « الثقافي » المؤدلج ، فبقيت أرض فكرها خصبة لخطاب مضاد ، كما بقيت طبيعتها نقية ، تعمل لديها ملكة القلب والعقل الذي ينبغي تثقيفه حتى يعملا معا . وهذا ما انتزع من بيومي هذا التعليق المؤدلج غير العلمي : « قال لنفسه إن للمرأة غريزة تغنيها عن العقل في معرفة شؤونها الصميمية ، وإنه لو كان للإنسان عموما غريزة مثلها لمعرفة المجهول لما ظل مجهولا حتى الآن » . (ص ١٠٤) . وغريزة المرأة لا تختلف في شيء عن غريزة الرجل . ويتميز عنها بيومي بتأدلجه فقط .

تنكر الإيديولوجيا السائدة كل علم فتروج الكلام الميتافزيقي والأسطوري عبر وكلائها ووسائل الإعلام البصرية والسمعية ، والشائعات ، والدعايات ، والقيل والقال :

« ــ ألم يبلغك ما يقال عن إلغاء البغاء !

ــ وعدونا بعمل لمن تريد عملا ؛ أي عمل ؟ عليهم لعنات الدنيا والآخرة ، هل أصلحوا كل شيء فلم يبق إلا نحن ؟
ــ لعله كلام . ما أكثر الكلام في هذا البلد !

. . .

ــ ستنتشر الدعارة في كل مكان . .
ــ والأمراض كذلك .
ــ وآلاف البنات سيتعرضن للفساد . .
ــ ماذا تقول لمن لا عمل لهم ؟ » (ص ١٢٠ - ١٢١) .

في هذا الحوار تمتزج الإيديولوجيا الشائعة والإيديولوجيا المستقلة إلى حد ما ، ولا سيما في لغة قدرية . وينتج عن هذا التصديقُ للشائعات فتستبد لحظة الجنون ببيومي فيتزوج قدرية التي تشيئه بسبب الوضع المادي : « وقال لنفسه لعلها تعده الطرف الرابع في الصفقة بسبب الخمسمائة جنيه ! » (ص ١٢٣) . ولكن عودة العقلانية تخنق الجنونية : « وجرت المراسيم وهو يتابعها بذهول . ما هذا الذي جرى ؟ واجتاحه شعور ممزق بالقلق بلغ حد الرعب ، فتمنى لو يقع حادث من عالم الغيب فيبدد سحابات الكابوس الذي يعاني منه . ثم لما أدلي باسمه وعمله وقع ذلك من المرأة والقوادين موقع الذهول . إنهم سيتهمونه بالجنون كما يتهمه الآخرون . ولعله من الإنصاف أن يعترف ــ بدءا من الآن ــ أنه مجنون » (ص ١٢٣) . التأدلج يقلب الحقائق ، فما هو عقل يسميه جنوناً ، وما هو جنون يسميه عقلاً . ثم يحشد بيومي في كلامه سيلا من الأحكام التقويمية وفق المعيار الأخلاقي والجمالي : « كهلة نصف سوداء في ضخامة بقرة مكتنزة ، تحمل فوق كاهلها نصف قرن من الابتذال والفحش » (ص ١٢٣) . وتتمظهر الأدلجة في القول المبتذل « ست البيت » ، « الوسط الراقي » ، « وثبة خيالية » . وتتجلى إيديولوجيا السارد المستقلة في وضع كلمة الراقي بين مزدوجتين ليقول : إنه لا يزال متخلفا : « ها هي لا تألو جهدا في لعب دور ست البيت في الوسط الجديد « الراقي » ، الذي يعد الانتقال إليه من « الدرب » وثبة خيالية » (ص ١٢٤) . وتستند التراتبية إلى المعيار الذي يفرق بين الدرب والوسط الجديد . وفي حواره مع قدرية يبدو صراع الإيديولوجيات الفوضوية والسائدة :

« ــ بل إنني آمل أن تصومي وتصلي ؛ فنحن في حاجة إلى رضى الله عنا .
ــ إنني مؤمنة بالله ، وأعلم أنه غفور رحيم . .
ــ إنك سيدةمحترمة ، والسيدة المحترمة لا تسكر كل ليلة !
ــ إذن كيف تسكر السيدة المحترمة ؟
ــ يجب ألا تسكر على الإطلاق » (ص ١٣١) .

إن السارد في عرضه لعلاقة بيومي بقدرية يسخر من « السياسيين » الذين يهتمون بظواهر الأمور ومظاهرها ، ويطبقون عليها مصطلحات اجتماعية دون التعمق في معرفة الواقع وآلياته ، وتفاعل البنيات التقليدية مع الحديثة ، سواء على مستوى البنيات الفوقية أو التحتية : « وتذكر الآراء التي يعلل بها الزملاء ــ المولعين بالسياسة والأفكار ــ هذه الظاهرة وأمثالها من خلال حملاتهم على المجتمع والطبقات » (ص ١٣١) . تنتج البدانة عن عدم بذل أي جهد عضلي ، وعدم ممارسة قدرية الشغل أو الرياضة بعد العمل في مجتمع بطالي شل نصفه ومات وأخذ الموت يتسرب إلى النصف الآخر .

إن طموح بيومي يحدد سلوكه حتى قبل أن يحققه . وهو في القرب من الطموح يمارس التسلط ولو في درجة دنيا ؛ فنظرته إلى الناس تومىء إلى ما يسمها من تمييز وتفرقة ، وتصنيفية ، وملكية ، وأنانية موصومة بالاحتقار ، والاستغلال ، والتشيىء ، الأمر الذي يكشف للقارىء حقيقة الخضوع البرجوازي . إن البرجوازية تعبث كما لو كانت طفلا كبيرا يعوض عن حرمانه الطويل المكبوت ، في علم النفس الفرويدي البنيوي . فالولد أبو الرجل ؛ وهي مقولة مشهورة تشخص النظام الأبوي ؛ لكن فرويد نظر في النتائج وأغفل الأسباب الاقتصادية والاجتماعية التي كانت الهم الأساسي في منهج ماركس في علم الاجتماع البنيوي ، الذي مارسه في نقده لعلائق الإنتاج . أما نيتشه فهو قد أدرك بفلسفته العميقة أن الانحلال إذا بلغ أوجه فينبغي

للإيديولوجيا المستقلة أن تستغله ؛ لأنه معطى يمكن الاعتماد عليه من أجل تحول قريب : « وبمرور الأيام ازداد تعلقه بها ، وبخاصة عندما علم بأنها يتيمة وتعيش مع عمة عانس » (ص ١٣٥) . إنها ممارسة لا ترى في الآخر إلا أنه سرير . ومن هنا يعبر الاستبداد عن نفسه من خلال هذا السلوك المتفجر أنانية وتسلطا . إن بيومى ينسى سنه الذى لا يتلاءم وسن الفتاة أو الوظيفة ، أمل عمره . إنه لا يعى ذاته وقدرته الجسدية . يتخيل أنه شاب ما يزال ، ويحاول تقليد الشباب ، وينكر شيخوخته التى تفرض وجودها عليه ، وتتطلب منه أن يحيطها بالعناية التى تستحقها . ولكن عودة المكبوت تبرز من خلال سلوكه العابث المتأخر زمنياً . والفتاة كذلك ــ تحت دافع الحاجة ــ لم تول شبابها وحيويته الأنثوية التى لا تنسجم وبرودة جسم بيومى أى اهتمام فنسيت نفسها ، ونسيت بيومى العجوز ، فهما يتبادلان التشيىء . ونتيجة لتنافس النساء على الرجال/المال تقول العجوز : « طلق امرأتك أولاً » (ص ١٤١) . ولقدمسرح نجيب محفوظ فى روايته هذه أعجوبة الإيديولوجيا السائدة بتجسيدها فى شخص بيومى الذى قال لراضية (سماها نجيب بهذا الاسم دلالة على رضاها وقبولها لبيومى العجوز) ، مرددا القول السائر ، الذى يصبح من المحال على من كان فى سن بيومى تحقيقه :

« ــ معك ياحبيبتى سأبدأ حياة جديدة بكل معنى الكلمة .
وقبلها ثم استطرد :
ــ سيكون لنا بنون وبنات » (ص ١٤٣) .

والإنسانية والعقلانية فى نظر المرأة المؤدلجة الطموح طموحاً زائفا وسيلتان إلى غاية : الزواج والمال ، وما فيهما من استقرار طفيلى ، وأمان من عواصف الإيديولوجيا الحربائية المقلوبة : « ــ إنك تبدو لى (إنسانا) و (عاقلا) لأول مرة » (ص ١٤١) . والسارد يضع الكلمتين اللتين جاءتا فى كلام العجوز بين مزدوجتين ، للدلالة على أنه ليس كذلك ، أو لتأكيد كذب العجوز . وقدرية على النقيض منه إنسانة . فهى تقول له : « لك العذر ؛ أنا فاهمة كل شىء ؛ إنك تريد ولدا ، ولك الحق ، وربنا يحقق رغبتك .

ــ أنت طيبة وإنسانة ياقدرية » . (ص ١٥١) قد تكون كذلك ؛ أو هو يقول لها ذلك ليؤدلجها .

وإذا كان بيومى يخضع للرأى العام فى الإنجاب ، فالولد مشيأ قبل أن يولد ، مادام لم يفكر فيه وفى مستقبله ، ولا سيما إذا كان مشرفاً على الهلاك . فالمرأة هنا جسر للعبور إلى الولد : « ــ فى لحظة يأس رميت بالدرجة وراء ظهرى وتركز أملى فى حلم واحد هو الإنجاب » (ص ١٥٢) . وهو حلم فات أوانه . وهو فى ثنائيته يعبث بالنساء كما يعبث الطفل بالدمى : « ــ إذا تهيأ لى يوما أن أنجب فلن أتأخر حتى يتحقق للعبة وجهها الأبيض والأسود (ص ١٥٥) . واليتيمة والعانس العجوز تؤسسان رغبتها على عبادة صنم المال :

« ــ أنت الجانية على نفسك ، طالما قلت لك ذلك . .
ــ ما الفائدة ؟
ــ ها هى عقبى الطمع وسوء التصرف !
ــ اصرخى حتى يسمع ! » (ص ١٥٤) .

الشخصية وعلاقتها بالممثلين/الأشياء :

يعبر البؤس والتراتبية بالكلمات/الأشياء عن الفروق الطبقية وفق الدرجات فى الوظيفة ، حيث يتميز فضاء عن فضاء ، ومكتب عن مكتب ، ومنصب عن منصب ، وراتب عن راتب ، تبعاً لتدرج العمل ، وعن نوعية الاقتصاد الذى تسير عليه البلاد ، والذى يحدد وضعية الموظف ؛ وبالملابس/الإشارات إلى الحالة المادية والاجتماعية والنفسية .

« ــ مكتبك،تفحص الكرسى بعناية ، فإن أحقر مسمار قد يهتك بدلة جديدة . .
فقال عثمان :
ــ بدلتى قديمة جداً والحمد لله » (ص ٩ - ١١) .

إن هذا المكتب يختلف عن مكتب المدير العام المتميز ، الذى هو امتداد لشخص المدير العام الإله المتسلط والمتجبر ، بحيث ينحنى له كل من مثل بين يديه . وهو الأقوى ككل الآلهة عبر العصور ، بالمال الذى يتجلى فى الأشياء المحيطة به دون سائر الموظفين . لماذا يمتزج هذا الإنسان بالإله فى تصور بيومى إلى حد تحطيم الثنائية بين المدير العام والإله ؟ إن بيومى ينظر إلى منتج الإيديولوجيا السائدة من خلالها . إنه يؤلهه فيتأله . إنه يشبه رأس المال الذى ألهته شخصيات جيرمنال لزولا . إن نجيب محفوظ يؤنسن الإيديولوجيا السائدة بالشخصية المؤدلجة التى ذابت فى أختها صاحبة رأس المال وقد تأله . كأن عبارق نجيب : « الإله القابع وراء » ، و « آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم » ، الدالتين على الإيديولوجيا التحريرية ، ترجمة لعبارات زولا :

"Le puits **avalait** des hommes par bouchées"[4].
"La cage avait reparu (...) pour **engloutir** une autre charge d'hommes (...)
Le puits en **dévora** de la sorte, d'une **gueule** plus ou **moins gloutonne** (...) toujours affamé, de boyaux géants capables de **digérer** un peuple" [5].
"El son geait violemment (...) à **ce dieu repu et accroupi** auquel dix mille affamés donnaient leur chair sans le connaitre" [6].
"Car les riches avaient pris la place de **Dieu**" [7].

لا تنتج الإيديولوجيا السائدة إلا ذاتها .

إن المدير العام هو المنصب الذى بشرت به إشارة الخطاب المؤدلج الذى ترسب فى وعى بيومى ولاوعيه . إنه الإله مالك السلطة والقوة ، والنبى الذى يوحى إليه ، على نحو ما يظهر من خلال الفضاء : « انفتح الباب فتراءت الحجرة مترامية لا نهائية . تراءت دنيا من المعانى والمثيرات ، لا مكانا محدوداً منطوياً فى شتى التفاصيل . آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم . لذلك اشتعل وجدانه وغرق فى انبهار سحرى . فقد أولا تركيزه . نسى ما تاقت النفس لرؤيته ، الأرض والجدران والسقف . حتى الإله القابع وراء المكتب الضخم . وتلقى صدمة كهربائية موحية وخلاقة ، غرست فى صميم قلبه حباً جنونيا ببهجة الحياة فى ذروتها المتسلطة . عند ذاك دعاه نداء القوة للسجود ،

وحرصه على الفداء ، ولكنه سلك مع الآخرين سلوك التقوى والابتهال والطاعة والأمان ؛ كالوليد عليه أن يذرف الدمع الغزير قبل أن يملى إرادته . وتلبية لإغراء لا يقاوم ، خطف نظرة من الإله القابع وراء المكتب ثم خفض البصر متحلياً بكل ما يملك من خشوع » (ص ٥) . ثم يقول السارد عن الحجرة ذاتها : « وتفحص الحجرة بعناية ، بطولها الطويل وعرضها العريض ، وسقفها الأبيض الأملس ، ونجفتها الكرستال ، وجدرانها المورقة ، مدفأتها الموشاة بالقرميد ، بساطها الأزرق الذى لم يتخيل إمكان وجود بساط فى طوله وعرضه ، وطاولة الاجتماعات ذات الغطاء الأخضر ، والمكتب المتصدر بأرجله الغليظة الملتوية وسطحه البلورى ، وتحفه الفضية من ورقات ومحابر وأقلام وساعة وسومان ونافضة وعلبة خشبية للسجائر من خان الخليلى » . (ص ٦٣ - ٦٤) .

وحارة الحسينى التقليدية ، والمحافظة ، والثابتة على القيم البالية والمثالية ، امتداد لشخصية بيومى . فهى تنحنى كما ينحنى . وهنا لا نملك سوى أن نكرر ما يسبقنا إليه نجيب من أحكام نقدية حول علاقة الشخصية بالفضاء الذى يستخدم بوصفه نوعاً من المجاز للإشارة إلى الشخصية المؤدلجة وإلى السارد غير المؤدلج ، من خلال النعوت التى يطلقها على الحارة : « من نافذته الصغيرة يرى وطنه ــ حارة الحسينى ــ كأنها امتداد لروحه وجسده ، حارة طويلة ذات منحنى حاد ، مشهورة بموقف الكارو ومسقى للحمير (. . .) . ومن خواصها الحميمة أنها لا تعرف الهمس أو النجوى . أصواتها مرتفعة جداً ، متوترة بين الحكمة والبدائية » (ص ١٢) . وحكم السارد عليها هو حكم إيديولوجيا « مندور » المستقلة على الشعر القديم الذى يخلو من الهمس الذى يشكل الميزة الأساسية للشعر المهجرى . ويشير اللفظ/المنزل أيضا إلى وضعية بيومى الاقتصادية ؛ إلى التراتبية والتفاوت الطبقى فى السكن « فى مسكنه ــ حجرة وحيدة ومرافق ــ يرى نفسه ، يتجسد له معنى حياته » (ص ١٢) .

وعندما يتحول الاقتصاد من المستعمر إلى الإقطاعيين أو بورجوازيى هذا الوطن ، تتغير الأشياء بتغير الملاك . وإذا عرف النظام الاقتصادى الثبات فبقية التغيرات قشور ، وأعراض لا تمس الجوهر ، لعدم شموليتها . وتتوقف عند من انتقلت إليهم وسائل الإنتاج ، والذين يقومون بتغييرات لصالحهم ، يفرضها تضخيم رأس المال واستثماره ، وتبذيره ، فيقع التهجير الإغرائى أو التعسفى ، فينتقل « الضعفاء » الذين يعجزون عن بناء مساكن لأنهم متروكون للمصادفة ، فتتنكرهم الأرض التى ناضلوا من أجلها ، حسب تعبيرات السارد « النوستلجية » والموضوعية . ويهيمن ظلام الثنائيات ويعم : « ضاعت تماماً عواطف الطفولة البريئة وخيالاتها الجامحة ؛ طمرت تحت طبقات كثيفة من التراب ، مثل حارة الحسينى ، التى تغير جلدها . ربوع كثيرة تهدمت وقامت مكانها عمائر صغيرة ، وشيدت زاوية مكان موقف الحمير ، وكثيرون من أهل الحى هاجروا إلى المذبح . كل شىء يتغير ، النور والمياه دخلت البيوت ، والراديو يصخب ليل نهار ، والملاءة اللف تتوارى ، حتى الخير والشر يتجددان ويتنوعان » (ص ١١٢ - ١١٣) .

وبيومى المؤدلج لا يطالع من الكتب سوى ما يتصل بالوظيفة ، وما يساعده على الترقية . إن حضور أنواع من الكتب وغياب أنواع أخرى لدليل على التأدلج المسيطر . كل ما يتوفر عليه هو كتب القانون وسير العظماء ــ إرادة العظمة ونموذجها المدير العام ــ ، وقواميس الإنجليزية والفرنسية بقصد الترجمة ، وكتب الأدب القديمة . وتغيب عنده الكتب العلمية والأدبية الحديثة والفنية . . . : « ها هى كتب القانون تصطف تحت الفراش وفوق منصة النافذة » (ص ٢٣) .

حتى فى بيت قدرية ، فالأشياء/الكلمات دالة على التراتبية ، وعلى المستوى الاجتماعى والتاريخى الهابط ، حيث يرقص البؤس رقصة الموت الساخر من حياة كهذه : « وذكرته حجرتها بحجرته ، ولكنها أكثر بدائية بأرضها العارية ، فراشها المرتفع ، والمرآة ، وكرسى وحيد يستعمل للجلوس ، وكمشجب ، وطشت وإبريق . لذلك لم يكن يستطيع خلع بدلته فى ليالى الشتاء (. . .) ورغم تدينه العميق علمته الشراب ، القدر القليل الضرورى ، وكان قدح نبيذ « السلسلة » الجهنمى ــ بنصف قرش ــ يكفى لطمس عقله وبعث الجنون فى دمه » (ص ٣١ - ٣٩) .

إن الخمرة بالنسبة للمؤدلجين الذين يعتقدون فى أنفسهم أنهم عقلاء وأن الآخرين مجرد مجانين ، هى الوسيلة الوحيدة التى تتيح لهم خرق المواضعات والضوابط الاجتماعية ، والخروج عن المقاييس السائدة والقاتلة . إنها تتسلل إلى قاعة الذهن والعقل المستبد لتطرده منها بحيلتها الحوارية والتنويمية ، كى تستريح النفس من بطشه المؤدلج وتأدلجه المتسلط ، فتحقق الذات متعتها ، وتمارس جنونها الضرورى . فإذا خرجت وقل تأثيرها ، عاد العقل بعقلانيته الضاغطة والاضطهادية بأساطيرها ، ومعاييرها وقوانينها . يختفى الجنون ، ويختبىء ، ويقعى وينبطح ، وكأن كتلة من الرصاص ثقيلة قد وضعت على مادته اللينة ؛ فشلته عن الحركة ، وعن حرية الإبداع فى القول والفعل ، وفى ضروب الجنون . ما أقصر عمر لحظة اللذة ! نتعجب ولا ندرك أن التأدلج هو السبب .

إن بيت قدرية لم تصل إليه الكهرباء ، أو الماء ، ولن يصلا . . كالمستفيدين من الاستقلال : « تربعت قدرية فوق الفراش ، وجلس هو فوق الكرسى الخيزران ، وأضاء الحجرة شمعة واحدة » (ص ٣٩) .

وبيومى ، بعدما أدرك أن الجوهر قد ضاع : شبابه ، رجولته ، وخاض الشيب فى شعره ، والعجز فى جسده ، يريد أن يسترجع أيام زمان ؛ ولكن الزمن خطى وذو اتجاه واحد . ومن ثم فقد أخذ يعنى بالشكل والمظهر ، بعد أن ضاعت الكينونة ، فى سبيل كينونة أخرى . والعناية بالمظهر لا تسترد الكينونة الضائعة ؛ لقد شيأ نفسه فى هذه المرة .

الكينونة هى جدلية الرغبة والنقص فى الإنسان .

لم يرضخ بيومى لتأدلجه لسنة الطبيعة التى تساعد العلوم على اكتشاف قوانينها ، للتحكم فيها وإعطائها حريتها ، ومعرفتها ، ومعرفة حاجاتها ، والطرق المؤدية إلى المحافظة عليها ، وتحقيق رغبتها .

إن الجسد جزء من الطبيعة ، وهو وحده الكائن الواقعى بوصفه جزءاً منها .

إن الشاب يمارس طقوس الرجال والشيوخ أحياناً فى فجر عمره

وضحاه . . والشيخ فى خريف عمره يمارس طقوس الشباب .

إن المؤدلج يستهلك ما لا ينتجه وطنه بل ما يستورده ممن استعمره أمس واليوم ، كى يتحول الاستعمار إلى استعمار اقتصادى ؛ وهو أخطر من كل استعمار : « لأول مرة يخطر فى ملابس أنيقة . بدلة رمادية من الصوف الإنجليزى ، وحذاء إنجليزى كذلك ، أما القميص ورباط الرقبة فمن مختارات راضية نفسها ؛ ولأول مرة يتعطر بالروائح الذكية ، ويحلق ذقنه كل يوم . ولولا الحياء لأقدم على صبغ شعره . ولأول مرة يستعمل الفيتامينات ، ويعنى بصحته ونظافته أكثر من أى وقت مضى » (ص ١٤٢) . إنه يتجاهل وقع الزمن المؤدلج وأخاديده التى سطرها على جسده كما يصنع المحراث أو الماء الغزير بالأرض ، فتحول قبل الأوان ، وجعل منه جسداً محبطا ، محطماً ، منهاراً وساقطاً ؛ يشرف على النهاية ؛ لأن الإيديولوجيا الخداعة ألهته عنه بعدما شغلته بالأرواح والقوى والأمجاد الزائفة ، والبطولات الكاذبة . فحضور الزمن يتكرر فى المقطع السردى بصيغة « لأول مرة » ثلاث مرات فى وحدة سردية صغيرة ، ثم يؤكد فى نهايتها هذا الحضور الذى يشير إلى غياب : « أكثر من أى وقت مضى » .

إن المظهر الواقعى والجدلى هو مظهر الكينونة ذاتها لا مظهر كينونة أخرى مخالفة فى الزمان والمكان .

النقد والإيديولوجيا

إن تقنية الروائى أو بنية خطابه الروائى تعبر عن فلسفة السارد ورؤيته للعالم ؛ فالبنية السردية تعبير عن فلسفته . وهذه الفلسفة مجموعة من الأفكار والآراء ووجهات النظر المحايثة للشكل ومكوناته ؛ فهى منبثقة منه ومن وضعه على الورقة . وبما أن الإيديولوجيا هى دراسة الأفكار ، والآراء ، ووجهات النظر ، فإن للفلسفة علاقة بالإيديولوجيا . هذه العلاقة هى من المتانة بمكان ، كالعلاقة القائمة بين الشكل والمضمون ، التى تدل على العلاقة القائمة بين اللغة والأفكار ، وبين البنية والفلسفة ، والتعبير والإيديولوجيا . إن الحديث عن الشكل وبنياته هو حديث عن الإيديولوجيا ؛ واستجلاء تألقات الإيديولوجيا وظلالها فى الخطاب الروائى هو إبراز للبنية السردية .

إن النقد بما هو عملية تفكيك للعناصر المكونة للشكل ، هو فى الوقت ذاته استجلاء لفلسفة العمل الروائى أو إيديولوجيته . لقد وقفنا على الإيديولوجيا وتمظهراتها فى الخطاب الروائى بوصفها ممارسة نقدية تبرز هذه التمظهرات من خلال لغة الخطاب قصد استكمال التصور عن مفهوم الإيديولوجيا وعلاقتها بالنص الروائى . وهذه الممارسة تتوخى المنهج البنيوى التوليدى-الذى يتصل مباشرة بالمضمون-،ويرصد ــ بعيداً عن التنظيرات التى قيل فيها الكثير ، وعن صفحات الكتب والمجلات التى سودت حول مفهوم الإيديولوجيا ــ يرصد تجلياتها فى البنيات التعبيرية الدلالية للعمل الروائى . فإذا كانت الإيديولوجيا تعنى فيما تعنيه أفكار الإنسان وآراءه ووجهات نظره فى محيط اقتصادى وثقافى معين ، فإننا عرضنا ممارسة الشخصية ، والسارد كليهما ، وآراءهما وأفكارهما ووجهات نظرهما ، كما رصدنا مدى انفصال إيديولوجيتهما واتصالها . وهذا المنهج يعد أكثر تطوراً من المنهج البنيوى التوليدى الانتقائى ، الذى عرفته الممارسات النقدية عندنا فى النقد العربى ، وذلك إما لغموض البنيات الدالة ، أو لتعددها ، أو لاتساع علائق الشخصيات وتشعبها فيما بينها ، وعلاقتها مع الممثلين/الأشياء فى العمل الروائى .

إن عرض وجهات نظر نقدية جمالية بنيوية أو فكرية للعمل الروائى هو نقد إيديولوجى يأخذ فى الحسبان السارد بما هو شخصية ، وعلاقته ببقية الشخصيات ، ويرصد تقنيته وبنية عمله الروائى ، لإبراز إيديولوجية الروائى وتأدلجه . وهذا النقد نقد إيديولوجى مستقل ، أو أكثر استقلالا من إيديولوجيا الروائى . وإنه لينتظر نقد نقدٍ إيديولوجيا آخر أكثر استقلالاً ، وهكذا دواليك ، إلى ما لا نهاية لطبيعة الأفكار الجدلية .

بنية رواية « حضرة المحترم »

من المصطلحات النقدية المضللة ما كانت تعرف به الرواية وتصنف بوصفها جنساً أدبياً يتميز عن بقية الأجناس الروائية التاريخية ، والتعليمية والنفسية والسيرذاتية ما أطلقه النقاد فى العصر الحديث ، مثل « رواية الشخصية » ، و« رواية الحدث » . ولم نكن وقتها ندرك لها تخوما ، لأن جهلنا لمظاهر الشخصية الروائية ، وخصائصها ، ومميزاتها ، ومكوناتها ، التى تستلزم معرفة واسعة بالإنسان فى طبيعته وحاجاته وسلوكياته الثابتة والمتحولة التى تساعدنا العلوم الأخرى على معرفتها ، يجعلنا نزيد العمل الروائى ، فى نقدنا له ، غموضاً وإبهاماً . كيف كنا نفهم الشخصية الروائية ؟ كنا نفهمها على أنها الصورة للشخص كما هو فى الحياة أو دون ذلك . وكنا ، علاوة على ذلك ، لا نفرق بين الشخصية فى علم النفس ، وعلم الاجتماع ، وعلم التاريخ ، والشخصية بوصفها مكوناً من مكونات الخطاب الروائى . إن الشخصية هى التى تحدد للعمل الأدبى جنسه . وبناء على هذه الرؤية النقدية ، يمكن أن نطلق على رواية « حضرة المحترم » لنجيب محفوظ مصطلحاً أكثر دقة ، يحدد جنسها الأدبى ، وهو مصطلح « السيرة الذاتية للشخصية المؤدلجة » .

فى هذا الجنس الأدبى يوظف الكاتب التقنية الكلاسيكية فى الإبداع الروائى ، الذى كان معروفاً عند المبدعين الغربيين الكلاسيكيين كسيرفانتيز ، وبلزاك ، وفلوبير .

وتتمظهر هذه التقنية فى التجليات التالية ، التى تحدد بنية السيرة الذاتية للشخصية المؤدلجة :

١ - الرواية بضمير الغائب التى تتيح « الرؤية مع » .
٢ - تأثر الكاتب بالنظرية الداروينية والتاريخية التطورية التى تتجلى فى تعاقبية الأحداث وتسلسلها وفق سيرورة الزمن الخطية ، حفاظاً على التحامية البنية الروائية وتماسك أجزائها وعناصرها فى وحدة تربط حلقات السرد فيها ربطاً منطقياً صارماً . ولقد تناول فيها شخصية وتتبعها فى نموها الزمنى ، كما عرض مراحل حياتها جميعها منذ دخولها إلى الوظيفة ، وهى مرحلة الشباب ، مع « فلاش ــ باك » يتيم يذكرنا بمرحلة الطفولة ، وهى يوم دخولها إلى المدرسة الابتدائية ، ثم مرحلة الرجولة التى قضاها فى الوظيفة ، ثم مرحلة الشيخوخة ، ثم الموت . والشخصية تخضع فى حياتها العملية لتنفيذ القرار الإيديولوجى إلى درجات الترقية الانحدارية . وتبعاً لذلك فإن البنية الروائية تخضع للتطور والتدرج ، وفق نظرية/إيديولوجيا « النشوء والارتقاء » الداروينية . وعلى الرغم من أن هدف نجيب هو رصد سقوط

الشخصية وانهيارها ، وموتها ، فإن البنية الروائية بقيت خاضعة للمنهج الداروينى فى صعود الشخصية فى درجات الترقية . وبالرغم من أن الانحدار والسقوط هو غاية نجيب ، لم يكن انحدارا قاسياً وأكثر مأساوية وتأثيراً ؛ لأنه يشبه الانحدار الطبيعى الذى يذعن له حتى الشخصية غير المؤدلجة والشخصية الشرية . وفضلاً عن ذلك فمنهج داروين منهج طبيعى ، يتتبع فيه داروين مراحل تطور الكائنات فى نشوئها ، ونموها ، وتطورها ، وانقراضها ، وأن الطبيعة بوصفها قوة لها قوانينها التى تتجلى فى الانتخاب كى يبقى العنصر الأفضل ، والأجمل ، والأصلح ، والأقوى . أيلتقى نيتشه بداروين فى إرادة القوة ؟

صحيح أن الكاتب ، تحت هاجس الواقعية ، أراد أن يقدم الشخصية/العامل/الموظف المؤدلج كما هو فى الواقع ، رازحاً تحت صخرة الترقية الخاضعة للدرجات الانحدارية : ٨ . . ٧ . . ٦ . . ٥ . . ٤ . . ٣ . . ٢ . . ١ . . صفر ، ودرجة المدير العام التى هى صفر أو لا شيء ؛ إذ تبدو إيديولوجيا السارد المستقلة فى النظر إلى درجة المدير العام صفراً أو لا شيئاً . وحتى لو قدمت بشكل تصاعدى : صفر : ١ . . ٢ . . ٣ . . ٤ . . ٥ . . ٦ . . ٧ . . ٨ ، فإن ذلك لن يغير من الصيرورة الزمنية شيئاً .

٣ - عدم تأثر الرواية عندنا بالملحمة بقدر تأثرها بالتراجيديا اليونانية ، التى خضعت للتنظير الأرسطى الذى كان لكتابه « فن الشعر » ولا يزال تأثير وأى تأثير على المبدعين والنقاد إلى اليوم . والمأساة اليونانية ترتبط بالإنسان ، وتصوره وهو يعمل ، وعبر جميع مراحل حياته . إنها تخضع كذلك لتطور الشخصيات وتنامى الأحداث (الكل ، هو ماله بداية ووسط ونهاية) أو (انقلاب السعادة إلى شقاء ، أو الشقاء إلى سعادة ، حسب مجموعة من الأحداث المتسلسلة وفق الممكن/المحتمل)[٨] .

٤ - العقلانية الصارمة التى مارست عليه منطقها فاختار ثمانى درجات وثمانية بنود فى ورقة عمل الشخصية ، وثمانى شخصيات/النساء ، وثمانى شخصيات/الرجال ، بحيث يمكن أن نستنتج المعادلة التى وضعها نجيب لبناء روايته .

المعادلة التى بنيت عليها الرواية :

المدير العام = صفر .

حلم بيومى = المدير العام = صفر .

بيومى = صفر .

علاقاته بالنساء والرجال والدرجات ، الذين هم وسيلة لبلوغ منصب المدير العام وتحقيق الحلم : بما أن عدد النساء هو ثمانية ، وعدد الرجال هو ثمانية ، وعدد الدرجات هو ثمانية ، فإن المعادلة الروائية هى :

١ - (٨ × صفر) ـــ ٨ × صفر = صفر

٢ - (٨ × صفر) ـــ ٨ × صفر = صفر

٣ - (٨ × صفر) ـــ ٨ × صفر = صفر

وإذا اختزلنا ذلك كله تصبح المعادلة هى :

(٨ × ٣) × صفر = صفر

٥ - عدم ممارسته الجنون فى الرواية . لو أراد أن يفعل لبدأ مثلاً بسقوط الشخصية ثم يطلعنا بالتبادل عن الأسباب التى دفعتها إلى الموت ، والتى ستبقى هى هى برغم اختلاف التقنية التى ستقدم الرواية بشكل أكثر إثارة وتأثيراً ومتعة وإقناعاً . وستتكسر إذّاك خطية الزمن ورتابته ، للقبض على انتباه القارىء بشكل أكثر فنية ؛ فحتى حضور الشخصيات أو غيابها ثم حضورها يخضع للسببية وخيطها التعاقبى الواضح .

يتمسك الكاتب فى رسم الشخصيات بمعيار تراتبى يقسم الشخصيات إلى رئيسية وثانوية ، ويجعل الشخصية/الرجل دائمة الحضور دون الشخصية/المرأة . وكان ينبغى الاهتمام بجميع الشخصيات وأن تظهر بالتساوى مع الشخصية/الرجل على مسرح التمثيل الروائى . فحضور شخصية على الدوام وغياب أخرى على الدوام يضعف الصراع والتموقف من الأحداث . ويسود فى الرواية الوعى ويغيب فيه اللا وعى بالمفهوم الفرويدى . فغياب أحلام النوم ، والاقتصار على أحلام اليقظة ، يضعف مأساوية جميع الشخصيات . فهيمنة **الأنا المؤدلج** لن يبرز بشكل جلى إلا إذا برز ضده ونقيضه ، وهو اللا وعى ، أو **الأنا اللا مؤدلج** فى الأحلام النومية . لقد اكتفى الكاتب برصد الأفكار العقلية التى تنسجم مع الخيال المؤدلج الذاكرى ، ورصد العقلانية ، وأغفل الجنون . إن بيومى يبدو شخصية سوية ، مع أن الأجدى أن يبدو مجنوناً يمارس الجنون فى أوجه، فى تعامله مع الشخصيات الأخرى ، وأن يحقق فى الحلم النومى ما لم يحقق فى اليقظة أو يكبته طوال النهار . كما أنه ينبغى أن يبدو شخصية منهارة الأعصاب ، مضطربة ، كثيرة الأحلام ، قليلة النوم ، ومتعددة الكوابيس . وينبغى لهذا الجنون أن ينعكس فى البنية الروائية ، فى شكلها التعبيرى بوصفها تقنية مجنونة ، تترجح بين الجنون والعقلانية ، وانسجاماً مع الشخصية المكبوتة ، التى تقمع ذاتها لتأدلجها ، ومع وجهات نظرها ، وأحلامها فى النوم واليقظة ، وهواجسها ، وكوابيسها ، إلى أن تتداخل الأزمنة والأمكنة والشخصيات ، وتتداخل البنيات السردية الواعية واللاواعية ، بلغة تسجل زلات اللسان ، والأخطاء فى الآراء وفى التعابير ، والتقليد والتجديد ، والعقل والذاكرة ، والعقل والقلب ، والوعى والخيال ، والتصور واللا وعى ، والتذبذب ، والتردد ، والإقبال والإحجام . وتتداخل الشخصيات بالأشياء ، والشعر بالنثر ، فتتعدد الصيغ ، وتتنوع الأساليب وتكثر الأصوات ، فى الذات ، وفى العالم الخارجى ، وفى النص الروائى . لا ينبغى للكاتب المجنون/العاقل أن يؤجل المأساة كما يؤجل الموت . ينبغى أن تشرف الشخصية فى كل مرة على الهلاك ، والقلق ، والحيرة ، والحزن المتداخل مع النجاة ، والفرح ، والاستقرار المؤقت ، والسرور القصير الأمد . فالحطاب الذى يسقط الشجرة لا ينتظر حتى تهب الرياح كى تسقطها . إنه يضربها بفأسه كل مرة ضربة تترك فيها جرحاً عميقاً لا يلتئم ، ثم يوالى الضربات حتى تسقط . من خلال الشجرة الساقطة يمكن أن ندرك نوع الضربات والأداة التى تمت بها ، وإذا أردنا التفصيلات سألنا الحطاب .

٦ - ما قام به السارد من حذف وصمت ، والتزام السكوت استجابة لهاجس العقلانية ، ولا سيما فى مجال الحديث عن الجنس بوصفه ممارسة جنونية .

٧ - غياب الحديث عن الأطعمة ، سوى بعض الإشارات النادرة .

٨ - استبداد السارد بالكلمة دون الشخصيات . قليلة هي الوحدات السردية التي نجد فيها المونولوج التلقائي ، بل تكاد تكون نادرة أو منعدمة ، بخلاف المقاطع السردية التي تغلب فيها صيغ المحكي الذاتي المجلوب والمتنافر ، ويندر المتناغم .

الهوامش :

(١) فليب هامون « نص وإيديولوجيا » ط . P. U. F. باريز ١٩٨٤ . وقد كان هذا المرجع القيم أساسياً بالنسبة إلينا في إنجاز هذا المقال ؛ ولهذا لن نشير إليه فيما سيأتي تجنبا للتكرار .

(٢) نحن نؤكد على طول المقال .

(٣) انظر جيرار جنيت « صور . ١ » ط . سوى پوان . باريز ١٩٦٦ ص : ٤٢٣ .

(٤) إميل زولا : « جيرمنال » . ط . كتاب الجيب ، ١٩٧٦ ، ص : ٢٩ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٢٩ - ٣٠ .

(٦) المرجع نفسه ، ص : ٧٢ .

(٧) المرجع نفسه ، ص : ٣٧ .

(٨) أرسطو « فن الشعر » ترجمة روزلين ديبون ــ روك وجان لالو . ط : سوى باريز ١٩٨٠ ، ص ٩ - ٧١ .

المراجع

Philippe Hamon “Texte et idéologie” P.U.F. Paris 1984.

_ Philippe Hamon“ Pour un statut sémiologique du personnage in “Poétique du recit” R. Barthes. W.Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon. Seuil/ points. Paris 1977.

_Philippe Hamon “Le personnel du roman” Droz Geneve. 1983.

_Henri Mitterand “Le discours du roman” P.U.F. Paris 1980.

_Mikhail Bakhtine “Le Marxisme et la Pphilosophie du Langange “éd. de Minuit. Paris 1977.

_Gerard Genette “Figures I” éd. Seuil/points. Paris 1977.

Jean Decottignies “L’écriture de le. fiction, situation idéologique du roman” P.U.F. Paris 1979.

-Aristote “La Poétique” Texte, Seuil. Paris 1980.

تشكيل فضاء النصّ في "ترابها زعفران"*

اعتدال عثمان

إن فضاء النص هو الفراغ الورقى الذى تتخذ العناصر المختلفة المكونة للعمل الفنى ، من خلاله ، شكلا بعينه . ولا ينفصل تشكيل نص ما عن دلالة هذا النص ذاته ، إذ إن كيفية التشكيل تتجاوب بنوع من الحتمية الفنية ، إذا صح التعبير ، مع المحتوى ، بمعنى أن دلالة النص تفرض على الكاتب المبدع اختيار أنسب طرائق التشكيل التى تكفل احتواء هذه الدلالة وبَلْورتها ، على نحو يجعل كيفية التشكيل قيمةً فنية تلتحم بالقيمة الكلية للنص .

وليس النص ، فى أبعاده الدلالية والشكلية ، انعكاسا ساذجا للواقع لأنه ، فى الأساس ، نظام لغوى تخضع عناصره لمنطق اللغة ولخصائص النوع الأدبى الذى ينتسب إليه أو يحاول تحطيمه . لكنه ، حتى فى الحالة الأخيرة ، يخضع لمنطق خاص وإن كان مختلفا عما هو سائد متعارف عليه .

وفى تصورى أن الكاتب فى عالمنا العربى لا يملك ترف الانغماس فيما يسمى الفن للفن ، فيعكف على جماليات الشكل وحدها . إنه على العكس ، منغمس فى الواقع ومنشغل به بقدر ما هو منشغل بكيفية خلق التصور الفنى الخيالى اللغوى لهذا الواقع . ولا يتوقف نجاح العمل الفنى ، وفق هذا التصور ، على مقدرة الكاتب فى تقديم صورة حرفية للواقع ، وإنما على تشكيله وإعادة بنائه على نحو يحقق توازن البناء الفنى مع أبنية المجتمع التى يكون متأثرا بها أصلا ومؤثرا فيها ، كاشفاً عن رؤى ، ووعى مزلزل للأبنية الأصلية .

ويهمنى هنا التفرقة بين فضاء النص القصصى وفضاء غيره من الفنون التشكيلية أو الدرامية . إن فضاء النص القصصى ، الذى يماثل الفضاء الشعرى فى هذا الجانب، ليس معطى محددا ، كما نجد فى الفن التشكيلى **أو فى المسرح على سبيل المثال ، إذ يكون لفضاء اللوحة أو خشبة المسرح مساحة بعينها مهما صغرت أو كبرت أو تغير شكلها التقليدى . وتتمثل مهمة الفنان التشكيلى فى الحلول بهذا الفضاء وتشكيل مساحاته وملء الفراغ بالخط واللون وتناسب علاقات الكتل ، أو خلق توازن بين أشكال متعارضة .

وفى المسرح يشكل الديكور الثابت أو المتحرك وحركة فريق التمثيل والإضاءة ما يملأ فراغ خشبة المسرح . أما فى النص القصصى فإن الكاتب يخلق فضاء النص فيما يحل فيه سواء بوصفه راويا للحدث ، أوعن طريق ما يبدع من شخصيات وعناصر أخرى مكوّنة للعمل ، تتمثل فى طريقة التتابع السردى ومفهوم الكاتب للزمان والمكان ، وخصائص لغة القص عنده . . . الخ .

لقد أشرت إلى موقفين يحكمان عملية تشكيل فضاء النص التى لاتكون عشوائية وإنما تخضع لخصائص النوع الأدبى أو تحاول مجاوزتها؛ فقد يلجأ القاص إلى الطَّرْق على التقاليد القصصية وتطويعها من أجل أن تتسع لحساسية العصر ورؤاه ، وقد يعمد إلى تحطيمها فيما يؤسس تقاليد جديدة تتلاءم بصورة جوهرية مع رؤاه ، فيمزج بين خصائص التتابع السببى المنطقى فى لغة النثر وخصائص لغة الشعر التى هى

* ادوار الخراط ، ترابها زعفران ـ نصوص إسكندرانية ، دار المستقبل العربى ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٨٦ .

** لفتنى إلى التفرقة بين فضاء النص الشعرى وفضاء العمل التشكيلى تعقيب للدكتور حمادى صمود على بحث ألقاه الرسام الشاعر شاكر آل سعيد فى الحلقة الدراسية التى عقدت ضمن مهرجان المربد الشعرى السادس (١١/٢٦ ـ ١٩٨٥/١٢/١) ؛ والبحث بعنوان « تأملات على نصوص تنظيرية فى معنى المكان فى الشعر » .

أساسا لغة مجازية تستخدم الصور البلاغية وتعتمد على التشبيه والاستعارة . وقد يلجأ الكاتب إلى تغيير أبعاد النسب المعتادة للأشياء أو لملامح الشخصيات فى الواقع ، مثلما يفعل الفنان التشكيلى ، وإن استخدم القاص أدواته الخاصة ، أعنى من خلال صياغة العناصر المكونة للقصة ، كتقديم بعضها وتأخير البعض الآخر ، وإبراز أجزاء والتركيز عليها وإغفال أجزاء غيرها ، بصرف النظر عن أهميتها فى الواقع . وقد يلجأ الكاتب ، بالإضافة إلى ذلك ، إلى استخدام عنصر الفانتازيا ،فيحتل الخارق المدهش مساحة كبيرة من النص ، أو قد يلجأ إلى تقنيات أخرى .

أما وقد ألمحت إلى بعض الخطوط العامة التى يتشكل فضاء النص القصصى من خلالها فإن الأمر يقتضى تخصيص نص معين هو« ترابها زعفران »لإدوار الخراط ، ليكون محل تحليل ودراسة .

يتكون العمل من تسعة نصوص ، ويتناول حقبة زمنية تتحدد بالعشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات وأوائل الخمسينيات ، كما يتحدد منطق الرؤ ية فى النصوص التسعة من خلال وجهة نظر راوٍ واحد تواكب هذه الحقبة مرحلة طفولته وصباه ومطالع شبابه . ويمتزج فى العمل البعد الخاص ، ممثلاً فى أحداث السيرة الذاتية ، بالبعد العام ، الذى يصور اشتعال الحركة الوطنية فى مصر فى أثناء هذه الحقبة . وترد تفصيلات الأحداث التى كانت تموج بها البلاد آنذاك من خلال انخراط الراوى نفسه فى العمل السياسى واعتقاله فى حقبة لاحقة .

ولا يخضع الزمن فى العمل الأدبى لقانون الزمن الفعلى ، بمعنى أن أحداث الحقبة التى يتناولها العمل لا تتوالى وفق خصائصها الميقاتية فى الواقع . ويرجع ذلك إلى أن الزمن الفنى زمن لغوى فى الأساس ؛ أى أنه يتحقق عن طريق الصياغة اللغوية لأزمنة الأفعال ؛ فقد يختزل الكاتب الأزمنة ، أو قد تتقدم أحداث حقبة على أحداث حقبة أخرى تالية عليها ، أو قد يمزج الكاتب بين أزمنة عدة ، واقعية وخيالية ، فتتقاطع أحداث متعاقبة ، وقعت بالفعل أو هى من نسج الحلم والخيال ، فى فقرة واحدة . أو قد يلجأ الكاتب إلى نفى انقضاء أحداث حقبة معينة عن طريق استخدام الفعل فى صيغة الحاضر بدلا من الماضى . وتشكل المحصلة النهائية الزمن الفنى ؛ وهو ما سوف أحلله فى موضع تال من هذه الدراسة .

وإذا كان الزمن الفنى زمنا لغويا يدخل الحلم والخيال فى تكوينه ، على حين يشتمل ، فى الوقت نفسه ، على الزمن الفعلى محرراً من خصائصه الميقاتية ، فإن المكان القصصى ليس هو المكان الواقعى أو المساحة الجغرافية المحددة ، وإنما يتشكل ، بالإضافة إلى صفاته الفيزيقية ، من علاقات مجردة تصاغ أيضاً فى قالب لغوى . ويصح أن نسمى المكان القصصى ، الذى يقترب فى هذا الجانب من المكان الشعرى ، « بيت الحلم » بكل ما يثيره التعبير من تداعيات يتشابك فيها الحقيقى والخيالى على نحو يجعل المكان الواحد كأنه أمكنة عدة ، تجمع بين تحديد الصفات الفيزيقية لهذا المكان ونفى التحديد فى آن واحد ، حين تلج هذه الصفات عالم الحلم والخيال ، وعالم الأسطورة أو الحكاية الشعبية . والمكان الواحد المتعدد فى« ترابها زعفران »هو الإسكندرية .

إنها إسكندرية يتربع البحر على عرشها سلطانا أزلى الوجود ، يمثل الطرف المقابل لهشاشة الوجود الإنسانى بصورة عامة ، وانسحاق هذا الوجود فى سياق التحولات الاجتماعية التى رسخت بنيرها على فئات الطبقة المتوسطة وشرائحها الدنيا فى مصر خلال الحقبة الزمنية التى يتناولها العمل ، وانعكاس تقلبات الأحداث العالمية على اقتصاد البلاد ، مما أدى إلى انفجار الحركة الثورية كما ذكرت .

وهى بالتأكيد ليست إسكندرية الصالونات أو أخلاط الأجانب التى ظهرت فى رباعية لورنس داريل أو أشعار كفافيس أو أعمال إيان فورستر على سبيل المثال ، ولكنها اسكندريتنا التى نعرفها بألق بحرها ، ونسائمها الملحية ، وامتداد شاطئها وتراص عمائره ، وروائح أحيائها الشعبية ، ولهجة أناسها العذبة فى كدهم ولهوهم . ونعرفها كذلك فى لوحات محمود سعيد وأشعار بيرم التونسى وغيرها . وعلى الرغم من ذلك كله تبدو إسكندرية« ترابها زعفران »كأنها مدينة أخرى يكشف العمل عن خفايا عالمها التحتى ، وانهيارات أهلها البسطاء وتماسكهم أو تداعيهم ، وبطولتهم فى المنافحة عن حياتهم المستباحة .

إن شخصيات« ترابها زعفران »أبطال على هامش المجتمع ، ينتمون إلى شرائح اجتماعية مقهورة ، على حين تكمن بطولتهم فى الانكسار والمجالدة . إنهم على الرغم من كل شىء يلوذون بحنايا المدينة المحارة التى تحتوى أشواقهم الصغيرة المحالة ، ومسراتهم القليلة المتلاشية . والإسكندرية هى المدينة المحارة نفسها ، حيث تتجوهر الملامح النفسية والإنسانية للشخصية الرئيسية فى العمل القصصى ، على حين تتضام فى حنو ، ممتزج بقسوة مبطنة ، على رؤ اه وتجاربه وأزماته ، وتنسج داخل باطنها الرخو وصدفتها الصلبة بواكير تفتحه وجحيم عذاباته ؛ شكه ويقينه بأن هناك خلاصاً فى هذا العالم .

تقودنا هذه المؤ شرات الأولى إلى تصور عام للعمل يتمثل فى تناوله لمرحلة مضت من تاريخ الوطن ، تجرى خلالها أحداث السيرة الذاتية ، على حين تقوم الكتابة باسترجاع هذه المرحلة ذاتها على المستويين الخاص والعام . ولا يقتصر العمل على هذه الأبعاد وحدها ، بل إن الكاتب يقوم فى الوقت نفسه بطرح أسئلة تمس الإنسان فى وجوده الفيزيقى وما وراء الفيزيقى .

وإذا صح هذا التصور ، الذى سوف تختبره الدراسة ، فإن الدلالة الكلية للنص تتحقق عن طريق خلق توتر لا ينحل بين كل ما هو زائل عرضى ، ممثلا فى حياة الإنسان فى زمانٍ ومكانٍ بعينهما ، وصيرورة لا نهائية تجاوز الوجود المحدود إلى الكونى الذى لا يُحَدُّ ، وانشغال الإنسان بهذه الحقيقة وتمزقه ، ورفضه فى الوقت نفسه الاستسلام الكامل لها . ويتمثل رفض الإنسان فى ابتكاره وسائل تكفل له مواجهة العدم الذى هو صائر إليه لا محالة ؛ والكتابة إحدى هذه الوسائل . ويتطلب هذا الطموح الفنى ، الذى يجمع بين المحدود والمطلق ، نوعا من الإدراك الكلى من جهة المؤ لف والقارىء على حد سواء . أما براعة الكاتب فتتجسد فى قدرته على تحقيق هذا الإدراك بصورة فنية تنبع من منطق القص ذاته ومن نسق التداعيات والمصاحبات الخاصة به .

وإذا كنت قد طرحت تصورا مبدئيا للدلالة الكلية للنص فإن هذا التصور يفترض أيضا شكلا ملائما لتحقيقه . ويتسم الشكل المقترح لفضاء« ترابها زعفران »بتعدد الذرَى البنائية أو بؤ ر القص فى النص

الواحد ، وترابطها فى الوقت نفسه ، على نحو يشكل مجرى رئيسيا لهذه البؤر جميعا فى نص بعينه ، يفضى إلى مجرى أعم يضم النصوص التسعة كلها . ويمكن وصف هذه البنية بأنها بنية يتسم تركيبها بالبؤر المتعددة المتدرجة الاتساع ، والمتضامة فى آن واحد ، فى وحدة متكاملة تخضع لمنطق رؤية راوٍ واحد يمر بتحولات عدة .

ويستطيع القارىء الفاحص تمييز ثلاث بؤر أساسية يتشكل فضاء النص الواحد والعمل كله عن طريقها . أولها بؤرة التتابع السردى ، وتتكون من متوالية زمنية تشتمل على تفصيلات حدث بعينه ، أو مجموعة أحداث ، ووصف للشخصيات والأمكنة ، سواء ما كان منها واقعيا أو خياليا . وتشتمل البؤرة الثانية على تزامن قيم اجتماعية أو إنسانية أو مطلقة ، متماثلة أو متناقضة ، يتم جلاء أبعادها بواسطة التركيز على ملامح بعينها فى وصف الشخصيات وترتيب الأحداث فى نسق مخصوص فى النص ، يحيل إلى نسق نص أو آخر من نصوص العمل ، يتناول بدوره القيمة نفسها أو قيمة نقيضة ، على نحو يساعد فى نهاية الأمر على بلورة منظومة قيميّة فى العمل القصصى . أما البؤرة الثالثة فتتشكل عن طريق توالد نصّى ؛ بمعنى تنمية القص فى البؤرتين السابقتين عن طريق إعادة قص حدث بعينه ، أو تواتر ظهور شخصية من الشخصيات فى أكثر من نص واحد ، أو إضاءة بعد من أبعاد قيمة سبق تناولها فى نص آخر . وفى كل ظهور جديد تتكشف جوانب غير مسبوقة فى العمل للحدث أو للشخصية أو للقيمة ذاتها .

***

أشرت فيما سبق إلى الزمن الفنى بوصفه زمنا لغويا يتحقق عن طريق صياغة الأفعال . وعلى الرغم من أن الزمن فى « ترابها زعفران » زمن استرجاعى فى الأساس ، يفترض وقوعه فى صيغة الماضى ، إلا أن الكاتب يرمى إلى نفى هذه الحقيقة ، فيلجأ إلى تنوع صيغ السرد من ناحية ، كما يلجأ إلى قطع السرد التتابعى فى أكثر من موضع فى كل نص ، وفتحه على مستوى حلمى أو خيالى أو أسطورى ، من ناحية ثانية . ويؤدى الانتقال من مستوى السرد التتابعى إلى مستوى من هذه المستويات إلى خلخلة الشعور بالانقضاء ، وذلك بإضافة هذا البعد الخارق إلى الأبعاد الواقعية ، بالإضافة إلى تعدد مستويات السرد .

يبدأ الزمن التتابعى مسترجعا أحداث مرحلة من مراحل الطفولة أو الصبا الباكر فى صيغة الماضى « **كنت أقف فى أول عربة من عربات الكارو . . من كان إلى جانبى يمسك بالأعنة ؟ . . كنا نقف أمام وابور الطحين . . .** » (السحاب الأبيض الجامع ، ص ٩) . لكن هذا الزمن لا يستمر فى صيغته الأولى ، وإنما يتقاطع مع نفى انقضاء الماضى ومواصلته فى الحاضر « **كنت أعرف أننى تركت غيط العنب فى شارع راغب من زمن بعيد وأننى مع ذلك ما زلت هناك** » (نفسه ، ص ٢٣) .

وفى مفتتح نص آخر يقدم الكاتب السرد التتابعى لأحداث الحقبة نفسها بوصفه زمنا لم ينقض ، « **ما زلت أذرع شوارع غيط العنب ، كما كنت أعرفها وأنا فى مدرسة النيل الابتدائية** » (بار صغير فى باب الكراسته ، ص ٢٧) .

وقد تُستخدم المسافة بين الراوى والطفل الذى كانه حين يتحدث الراوى عن نفسه بضمير الغائب ، بهدف أن يصبح الماضى مستمرا فى الحاضر « **أرى الولد ، صغير الجسم ، ساقاه رفيعتان فى الشورت الأبيض . . . وهو يقف فى حافة الصبح على حافة البحر . . . أمامه صفحة ساكنة وشاسعة . . أحس عبر السنين الطويلة ، بالنداوة اللينة تحت قدميه الحافيتين** » (الموت على البحر ، ص ٤٥) . ويفضى استمرار الماضى فى الحاضر إلى مستوى زمنى آخر يمزج الآنّ بما ليس له انتهاء ، متمثلاً فى حركة الموج « **وأجد أن الشوق ، مثل نزوع الموج ، يرتمى على الشط ممدود اليدين ، بلا تحقق ، مثل اندفاع الماء ، مستندا بعد رحلة طويلة على ثبج العمر ، ينكص محسوراً أبدا إلى عرض اليم العميق ، ولا يفتأ يعلو وينحسر ، حلمه يأتى ويعود ، لا يهدأ إلى راحة ، وكأنه لم يترك خط النهاية المتعرج لحظة واحدة** » (نفسه ص ٤٦) . ولا تتحقق الاستمرارية الزمنية فى الفقرة السابقة عن طريق صيغة الفعل وحدها بل تتحقق ، بالإضافة إلى ذلك ، بواسطة الالتباس المتعمد فى استخدام الضمائر ؛ إذ تشير إلى الراوى ؛ إلى أشواقه وأحلامه الموقوته ، وديمومة البحر وحركته الأزلية فى وقت واحد .

وحين يكسر الكاتب زمن السرد التتابعى المرتبط بمرحلة المدرسة الابتدائية ، وعلاقات زملاء الدراسة وعالمهم السرى ، وانغماسهم فى متع شاذة فى قصة « **فلك طاف على طوفان الجسد** » ــ حين يكسر هذا الزمن بزمن خيالى يتمثل فى عالم الحكاية الشعبية فى ألف ليلة وليلة فإنه يلجأ إلى حيلة أسلوبية بسيطة تؤدى إلى أن يصبح زمن السرد هو نفسه زمن الحكاية الشعبية ، كأن الراوى ينتقل إلى الزمن الأسطورى ويعيشه بصيغة الحاضر . إنه يستعير كتاب ألف ليلة وليلة من زميل الدراسة ، ولحظة أن يبدأ القراءة يكون قد دلف إلى عالم الحكاية الشعبية السحرى « **انزلقت قدماى إلى أرض ألف ليلة وليلة ودخلتها ولم أخرج منها حتى الآن . . ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان ، ودخلت قصر شهريار . . ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود . . وركبت الخيل الحديد . . وارتقيت ظهر الجن . . .** » (نفسه ، ص ٧٨) .

ويلجأ الكاتب إلى التقنية الأسلوبية ذاتها فى قصة « **السيف البرونزى الأخضر** » من أجل أن يكسر استرجاع أحداث اكتشاف الطفل ، للمرة الأولى ، العلاقة الحميمة بين الأم والأب . لكن ذلك الاكتشاف ، الذى بدا له مدهشا ، لا يفضى به إلى عالم الحكاية الشعبية هذه المرة ، بل إلى عالم الحلم والفانتازيا ، حيث تختلط أطياف فردوسية خرافية بعناصر واقعية ملموسة « **فى غمرات الحُمّى كنت قد انزلقت إلى أرض سخنة عامرة وكأننى أطوف بأعمدة الجرانيت فى منف ، وبباحات الرخام فى كورنثه ، وتحت عقود بغداد وقبابها المنقوشة بالخط الكوفى ، وكان الترام يتأرجح بى فى شارع النبى دانيال . ودخلت عرصة حارّة بيخار الماء المتصاعد من نوافير تمجها أفواه سباع مكفتة بالفسيفساء ، وكنت عاريا وحوالى الجوارى الخود ، أراهن وأحسهن ناعمات ، مليئات الأجساد ، ينسبن من يدى ، ويثنين . .** » (ص ١٤٥) .

ويوظف الكاتب الحلم الكابوسى على نحو أكثر تعقيدا فى قصة « **بار صغير فى باب الكراسته** » فيظهر البعد الحلمى فى موضعين من النص ، يرد أولهما فى بداية القصة فى معرض استعداد الأسرة للاحتفال بأحد الأعياد القبطية المهمة وهو عيد الملاك ميخائيل ــ ولهذا

العيد دلالة خاصة فى العمل ؛ إذ إن الملاك سَبىّ الراوى وقد نذرته أمه له ـ حيث تقتضى طقوس الاحتفال صنع نوع من الفطير بالزيت . ويقطع الكاتب مستوى السرد التتابعى ، الذى يتناول زيارة السرجة ووصفها ووصف شخصية صاحبها وابنه ونوع العلاقة المتحفظة التى تربطها بالراوى وأسرته ، بمستوى الحلم الكابوسى ، متمثلا فى هبوط وهمىّ إلى قاع بغير قرار« ورأيت أننى قد انزلقت بى السلالم ، وكنت أتدحرج فى العتمة ، وحدى ، لا أحس احتكاكا بشىء ، ولا يحدث لى شىء ، وأنا ما زلت أهوى وكأننى أطير إلى أسفل ، وبلا وزن ، والبغل المربوط إلى حجر المعصرة الضخم يدور فى العمق تحتى ، من بعيد ، وتتزايد سرعته كأنما يحلق فى دورانه ، من غير صوت ، وسرعة دورانه أكبر وأكبر ، حتى أصبحت العتمة نورا صافيا غريبا ليس من هذه الأرض ». (ص ٢٩) .

أما الموضع الثانى الذى يظهر فيه البعد الحلمى الكابوسى فيأتى قبيل ختام القصة ، وبعد أن ينجو الراوى من كمين دبره زميل فى الحركة الثورية ، يتبين القارىء أنه ابن صاحب السرجة نفسه ، الذى ظهر فى بداية القصة بصورة عارضة ، ويتم إنقاذ الراوى حين تدله فتاة من فتيات البار ، الذى أعد فيه الكمين ، على منفذ الخروج . وما إن يشعر الراوى بالنجاة حتى يفضى هذا المستوى السردى إلى المستوى الآخر الحلمى ، فيقدِّم هذه المرة فى شكل صعود وهمى بغير نهاية« وما زلت أجرى وأجرى وأجد أمامى سلالم خشبية عالية تصعد معى بلا نهاية ، وأسأل نفسى من غير دهشة ، إلى أين تنتهى السلالم . . ؟»(نفسه ، ص ٤٢) .

وفى كل من الموضعين يعد المستوى الحُلمى معادلاً رمزياً للحدث الفعلى فى القصة ، سواء أكان هبوطا إلى قاع الغدر والوشاية ، أم صعودا إلى براح النجاة .

ويستخدم الكاتب المستوى الحلمى فى نصوص أخرى من العمل كى يحقق قفزة زمنية تؤدى إلى انتقال السرد من أحداث مرحلة محددة إلى مرحلة تالية . فى قصة« غربان سودق النور » تنقلنا جملة واحدة هى « زرقة الحلم الداكنة هى لون العالم » ، (نفسه ص ٨٩) ـ تنقلنا هذه الجملة من زمن استرجاعى يقدم بضمير المفرد الغائب ويرتبط بأصدقاء التلمذة فى المدرسة الابتدائية إلى مرحلة أخرى تدور خلالها قصة حب صامت بين الراوى وفتاة ثرية تسكن فى فيلا مواجهة لمنزله ، ولا تعرف عنه شيئا ، ولا يفكر هو فى الحديث إليها ، بل يكتفى بأحلام بيقظة مبهمة . وتنتهى قصة الحب التى تبدأ بالجملة السابقة بجملتين قصيرتين « الحلم لم ينطق . اسودت شفتاه » (نفسه ، ص ٩١) ، تفضيان إلى تحول منطق الرؤية ، فينتقل السرد إلى ضمير المتكلم ليروى أحداث زمن آخر تتغير فيه شخصية الحبيبة « نِعمق بئرُ عينيها عميقةً تومض بلمعة سوادها ، وكان الصراع بين جسدينا لا ينتهى ، ومعركة الحنان بيننا لا شفاء لها »(نفسه ، ص ٩١) .

وهكذا لا يكون الإخفاق فى الحب نهائيا مثلما تنتفى حقيقة انقضاء الماضى ، بل إن الإخفاق يستدعى نقيضه ، أعنى التحقق الكامل فى الحب ، كما أن الانقضاء الفعلى للزمن يكتسب استمرارية فنية أو نصية ، إذا صح التعبير ، عن طريق الصياغة اللغوية ، وعن طريق خصيصة أخرى من خصائص التقنية فى العمل ، تتمثل فى تقاطع بؤرة السرد التتابعى مع بؤرة التوالد النصى ، حيث تعاود الحبيبة الأخيرة الظهور فى النصوص التسعة كلها على نحوٍ يشكل وحدة مستمرة مترابطة يأتى بيانها فى موضع تال .

ومثلما تتقاطع بؤرة السرد التتابعى مع بؤرة التوالد النصى فى القصة السابقة ؛ تتقاطع البؤرة الأولى أيضا ، بما تشتمل عليه من مستويات زمنية واقعية وخيالية ، مع بؤرة القيم ، على نحو ما يظهر فى قصتين من قصص المجموعة ، «ماء الموت على البحر » و « السيف البرونزى الأخضر » ، فيوظِّف الحلم فيهما من أجل الإلحاح إلى موقف الراوى من قيمةٍ ما عامة أو شخصية .

فى القصة الأولى يتوالى السرد التتابعى المرتبط بالتمهيد لحدث مقتل صاحبة اللوكاندة الواقعة على البحر ، واكتشاف الراوى المبكر للعلاقة الخاصة بينها وبين خال الراوى ، وإحساسه ، الذى لا يستطيع تفسيره ، بالغيرة والغضب على الرغم من صغر سنه . وتتزاحم هذه المشاعر فتفضى إلى حلم كابوسى يكون مسرحه موضعاً آخر هو محطة باب الحديد ، حيث تتداخل فى الحلم أوجه أفراد أسرة الراوى مع وجه « رانة » صاحبة اللوكاندة والعطشجية وعمال الصيانة والكمسارية وجنود بلوك النظام يصوبون خراطيم المياه لتفريق مظاهرة وطنية ضد الملك والإنجليز . ويلمح الحلم إلى انجذاب الراوى إلى عوالم ما تزال مبهمة لكنها تتكشف شيئا فشيئا فى نصوص أخرى ، سواء ماارتبط منها بقيم إنسانية وذاتية ، مثل الحب والغيرة تجاه صاحبة اللوكاندة التى تظهر من جديد فى نص تال ، أو ما كان منها متعلقا بقيمة وطنية تشير إلى العمل السياسى الذى سوف ينخرط فيه الراوى فى مرحلة تالية .

وفى القصة الثانية« السيف البرونزى الأخضر »يكون مسرح الحلم محطة السكة الحديد أيضا ؛ ويمتلىء خيال الراوى بأطياف النحاس باشا ، وعسكرى رومانى يغرز حَرْبته فى جنب النحاس ، ورجل يتقدم لكى يفتديه ، « وكأن صوتا قال له : سينوت حنا بك ، ولكن الدم ينز بطء من يدى النحاس باشا المبسوطتين المدقوقتين بآثار ندبة سوداء » (نفسه ، ص ١٣١) . ويستخدم هذا المستوى الحلمى ليكون بمثابة تنويعة على موقف سابق فى القصة نفسها ، يرد من خلال رواية قريب لوالد الراوى تتناول وقائع حصار الجنود للمحطة ، ومنع النحاس باشا من السفر ، واعتداء الجنود على النحاس ، وتدخل سينوت حنا بك . ويوظف الحلم ، بتضميناته الوطنية والاجتماعية والتاريخية ، وإشارته الدينية الواضحة ، لإضاءة جوانب القيمة نفسها التى طرحها الحدث المروىّ ، وما صحبه من تعقيب للأب ، وتواطؤ صامت من جانب الابن ، وتأييدهما للموقف الوطنى ضد المستعمر والملك فى آن واحد .

ولا يقتصر تقاطع بؤرة السرد التتابعى مع بؤرة القيم على هذا النحو البسيط ، إذ يحدث تقاطع آخر بصورة أكثر تركيبا ، حيث يوظف الكاتب عنصرا مهما من عناصر السرد هو الوصف الخارجى للشخصيات ، ووصف ملامحها النفسية الداخلية ، بطريقة تساعد على بلورة قيمةٍ ما تتزامن مع قيم متماثلة أو متناقضة ، إنسانية أو اجتماعية أو مطلقة . وعلى مستوى أعمق يحدث تقاطع آخر ينتج عن ترتيب الأحداث التى تشكل لحمة السرد فى نسق مخصوص يحقق الغرض نفسه .

فى قصة «السحاب الأبيض الجامح» ، وفى سياق استرجاع الراوى لزمن الطفولة ، تظهر شخصية حسنية ، «ساكنة الشقة التحتانية» فى المنزل الذى كان يقيم فيه ، حيث تدور الأحداث الرئيسية فى القصة ، وحيث تتبلور القيم التى يتناولها هذا النص «كانت الشقة التحتانية دائما مغلقة الشبابيك ؛ وكنت وأنا أعود من المدرسة أرى الباب مواربا قليلا ، وألمح وراءه حسنية . كنت أراها ، نحيلة ، شعرها الحالك مربوط بمدورة بيضاء ، وصغيرة الجسم ولا تكبرنى ، ربما إلا بسنين قلائل ، وأحس فيها شيئا ما يجذبنى وأحبه جدا . . »(ص ١٣) .

ويتتابع السرد كاشفاً عن ملامح تلك الشخصية المهانة المقهورة اجتماعيا وجسديا ، التى تكن ، على الرغم من قهرها ، حنوا بالغا وصامتا يغمر الراوى فى مطلع الصبا وبواكير التفتح الجسدى على نحو لا ينسى ، خصوصا عندما تختبىء الفتاة فى منزل الراوى فرارا من بوليس الآداب .

وتقابل شخصية حسنية شخصيةٌ أخرى هى الست وهيبة ، فتلتقى الاثنتان فى جانب ، على حين تمثل كل منهما قيمة مناقضة للأخرى فى جانب ثان . إن المرأتين تتوحدان فى امتلاكهما لجوهر أنثوى واحد ، تتعدد تجلياته فى هذه القصة نفسها ، وتقوم الست وهيبة بوصفها تجليا ثانيا لهذا الجوهر بعد تجليه الأول فى شخصية حسنية . «وكانت الست وهيبة عندما أدق الباب تفتح الشراعة الزجاجية . . . وتفتح لى الباب وأعرف أنها خارجة من عنده ، أنفاسها متسارعة قليلا ووجهها الطيب مُضرَّج السمرة وهى تسوى شعرها الخشن الوحشى الشكل بذراعها الملفوفة فيظهر لى جانب صغير خفى من صدرها بين الإبط والثدى . . . فأدخل وأنا خجل مستثار» (نفسه ص ١٦) .

وفى تجلٍ ثالث لهذا الجوهر الأنثوى ذاته تظهر شخصية الحبيبة نفسها ، التى أشرت إلى تواردظهورها فى نصوص العمل كله ، لتكون التجسيد الأكمل لذلك الجوهر الواحد المتعدد «وفى عتمة آخر العمر التى استضاءت فجأة بالحب الزاخر القابض الفسيح ، كنت أعرف أننى أعتنق أيضا وهيبة وأتنسم عجينة أنوثتها ، وكانت هناك فى داخل لدونة جسدها الخصب ، حسنية المقهورة الحنون» (نفسه ص ٢٣) .

وعلى الرغم من التقاء حسنية والست وهيبة على نحو ما سبق ، فإن الست وهيبة تمثل قيمة نقيضة لما تمثله حسنية . إن المرأة الأولى تنظر إلى قهر حسنية من خلال الأعراف الاجتماعية التى تدين الاستسلام للقهر الجسدى وتنفيه خارج إطار الشرعية الاجتماعية . ولا تكتفى المرأة بالإدانة والرفض ، بل إنها تقوم بالإبلاغ عن الفتاة «وعندما عرفت أن البوليس لم يدخل شقة الست وهيبة ، ولم يسألها عن شىء ، سطع لذهنى همسها لأمى ، وفهمت ، وكنت لا أريد أن أراها» (ص ٢٢) .

وتقابل هذه القيمة الاجتماعية التى تمثلها الست وهيبة قيمة أخرى إنسانية ، تجاوز حدود الأعراف الاجتماعية والتقسيم الطائفى الدينى ، يمثلها الأب القبطى الذى أخفى الفتاة فى بيته من ناحية ، والراوى نفسه من ناحية ثانية . إن الراوى يمزج فى موقفه بين البعد الإنسانى الذى يظهر فى تواطؤ ضمنى غير مدرك تماما ، فى هذه المرحلة المبكرة لدلالة الحدث ، والبعد الدينى ، حين يقوم الطفل بترجمة مشاعره تجاه الحدث من خلال تشبعه بفكرة الفداء فى الفكر الدينى المسيحى «وكانت هناك . . . حسنية المقهورة الحنون ، وكان شعرها القصير الخشن حيا تحت أصابعى ، وكنت أحوط عليها بذراعين دُقت فيهما المسامير ، مطعونَ الجنب بالحَرْبة ، يتقطر منى دم نزيز»(ص ٢٣) . وتبدو فكرة الفداء ملحة فى أكثر من نص ، وقد سبق أن ظهر فى معرض تأكيد القيمة الوطنية لشخصية النحاس باشا ، حين كان هو الفادى أو المخلص فى قصة «السيف البرونزى الأخضر» .

ولا يقتصر ظهور شخصية الفتاة حسنية فى قصة «السحاب الأبيض الجامح» وحدها ، وإنما تظهر أيضا فى قصتين متتاليتين من قصص المجموعة هما «السيف البرونزى الأخضر» و «الظل تحت عناقيد العنب» و يؤدى هذا الظهور إلى تقاطع جديد مع بؤرة التوالد النصِّى ، حين تشكل الفتاة تجلياً من تجليات جوهر الأنوثة المعبود ، الذى ترفع إليه فى معبد العشق ترنيمة يتلاحم فيها الواحد المتعدد .

إن الراوى الذى يقوم بدور الفادى أو المخلص فى قصة «السحاب الأبيض الجامح» يتبادل دوره مع فتاة البار زيزى فى قصة «بار صغير فى باب الكراسته» . وعلى حين تمثل حسنية فى القصة الأولى نموذج الضحية فإن الفتاة فى القصة الثانية تماثلها من حيث الموقع المتدنى فى سلم الأعراف الاجتماعية والأخلاقية ، لكنها تؤدى دور المخلص للراوى نفسه ، حين يشى به زميله فى العمل السياسى ، إسكندر عوض ، ويدبر كميناً للإيقاع به .

ويتعرف القارىء فتاة البار أول الأمر حين يقدمها إسكندر عوض إلى الراوى بقوله «زيزى ، ما تخافش هى عارفة ، وممانا بكل قلبها وحياة المسيح» (ص ٣٨) . وحين تتوجس الفتاة أمرا دبره إسكندر عوض ، وتشعر بهجوم البوليس السياسى ، توعز إلى الراوى بأن يتبعها إلى حجرتها ، ثم تدفع به إلى الخارج «وسطع فى ذهنى على الفور أننى نجوت من الكمين ، ولم أتذكر الملاك ميخائيل» (ص ٤١) .

وعلى نحو ما تتبادل فتاة البار وحسنية مواقعهما فى القصتين السابقتين فإن إسكندر عوض والست وهيبة يؤديان دورا مماثلا ، كما يشتمل موقفهما على تضمينات اجتماعية ودينية عدة . وإذا كان فعل التبليغ مبرراً لدى الست وهيبة ، أخلاقيا على الأقل ، ضمن السياق الاجتماعى الذى يتناوله العمل ، فإن خيانة إسكندر عوض وغدره بزميله فى الحركة الثورية كلاهما يُقدَّم فى النص بغير أدنى تبرير معقول سوى أن الغدر فى ذاته ؛ وهو انحراف بشرى ، خصيصة سلبية تتزامن وتتناقض ، فى آن واحد ، مع قيم أخرى إنسانية إيجابية . ويحرص الكاتب على تقديم هذه القيم إما مضمَّنة من خلال وصف الشخصيات وترتيب الأحداث ، أو عن طريق تعقيب صريح على الحدث الرئيسى فى «بار صغير على باب الكراسته» ، فيقول «ولم أر إسكندر عوض بعد ذلك أبدا ، وبعدها بكثير تذكرت مرة واحدة ، وعرفت أن الخيانة والنقاوة لهما طرق خفية» (ص ٤١) .

وتشتمل منظومة القيم فى «ترابها زعفران» على القيم الاجتماعية والإنسانية والوطنية السالفة ، بالإضافة إلى تقابل آخر بين قيمتين متعارضتين تمسان الوجود البشرى فى صورته المطلقة غير المرتبطة بمكان وزمان بعينهما ؛ أعنى قيمة الزوال والانقضاء فى حياة الإنسان ، فى مقابل نزوعه القديم إلى مجاوزة هذه الحقيقة المؤسية عن طريق تشييد

النصب الحجرية المناوئة للعفاء والاندثار أو تحقيق رغبة البقاء فى نص مكتوب . وفى قصة من قصص النص المكتوب الذى بين أيدينا هى « السيف البرونزى الأخضر » تتمثل قيمة الزوال فى البكاء على أطلال الذكريات ، والمنافحة عن هذه الأطلال ذاتها ، بحفرها فى صَرْحٍ وَرَقِىّ يتأبى على التقويض والزوال . قال : لم أكن أعرف أن البكاء على الأطلال موجع بهذا الشكل . أطلال الطفولة والصبا والشباب التى تقوضت ، ومازالت رسومها ماثلة ، غير دارسة بعد ، وأنقاض القلب الذى دمرته أمجاد معاشقه ولكن أعمدته قائمة لا تريد أن تتقضّ ولا تريد أن تنقضى » (ص ١٢٧ - ١٢٨) .

ويظهر التقابل بين قيمتى البقاء والفناء فى نص آخر هو «النوارس بيضاء الجناح» ، حيث يستخدم الكاتب التقنية الأسلوبية نفسها ، المستخدمة فى القصة السابقة ، أعنى المونولوج الداخلى ، كما يلى :

«عند التقاء الرمل بالموج خط الطحلب الأخضر الذى يبيضّ حينما ينحسر عنه الماء ، غض ويابس على التوالى ، بلا توقف . قلت لنفسى : أبدىّ ، دائم ، أمام فنائنا وانتهائنا . وقلت : أوقوف ، بلا رحمة ولا دموع ، على ما باد من طلل ، واندثر ؟ فماذا يُجدى ؟ وبم يقام ؟

وقلت : وهل من مُعوَّلٍ ـ بالعكس ـ إلا على الرسوم الدوارس» . (ص ١٢٤ - ١٢٥) .

إن تناول التعارض بين قيمتى البقاء والفناء فى نصين مختلفين يؤدى إلى تنمية القص فى بؤرة التوالد النصى عن طريق كشف أوجه متعددة متدرجة الإضاءة لرؤيا الوجود لدى الكاتب ؛ وهى رؤيا تجاوز المحدود إلى المطلق ، كما سبق أن ذكرت ، وتُفسح للعمل مكانا متميزا فى سياق الأدب العالمى الذى يطرح أسئلة تقض البشر منذ الأزل وإلى الأبد ؛ أسئلة لا إجابة عنها ، وكأن قدر المصير البشرى أن يظل معلقا دائما على شفا هوة سؤالٍ عن جدوى الحياة ، مادام مآلها إلى زوال ، وأن يظل متعلقا فى الوقت نفسه بمظاهر هذه الحياة كلها .

تتحقق بؤرة التوالد النصى ، كما سبق أن أشرت فى مواضع متفرقة من الدراسة ، على أكثر من مستوى من مستويات القص ، مثل مستوى الزمن الاسترجاعى ، حين تظهر مرحلة محددة من مراحل الطفولة فى غيط العنب أو المدرسة الابتدائية أو غيرها فى نص بعينه ، ثم تعاود ظهورها فى نص آخر على نحو يضىء جانبا مختلفا من الحقبة ذاتها . ويتحقق التوالد النصى ، بالإضافة إلى ذلك ، على مستوى الحدث الواحد الذى يُعاد قصه فى أكثر من نص ؛ فحادثة موت الأب ، على سبيل المثال ، تظهر بصورة عارضة ضمن قفزات زمنية واسعة فى قصة «بار صغير فى باب الكراسته» ، ثم تظهر بصورة تفصيلية فى قصة «النوارس بيضاء الجناح» . كما يتحقق التوالد النصى أيضا على مستوى الشخصية حين يتواتر ظهور بعض الشخصيات على نحو ثابت ولكن بإضافة جديدة فى قصص المجموعة كلها ، ومنها شخصيات الأم والأب والحبيبة الواحدة المتعددة على سبيل المثال . ويظهر التوالد النصى أيضا على مستوى القيم الاجتماعية أو الوطنية أو الإنسانية أو المطلقة التى تضاء وتتكشف عن جوانب مختلفة ـ كما سبق أن ذكرت . وإذ كانت بؤرة التوالد النصى تتحقق عن طريق ارتكازها على بؤرة السرد الاسترجاعى التتابعى ، وبؤرة القيم وتقاطعها معها من ناحية ، فإنها تتحقق ـ بالإضافة إلى مستويات القص السابقة ـ عن طريق مستوى آخر من التوالد النصى قائم بذاته .

إن انقضاء الحياة ، والسؤال الدائب عن جدواها ، ومشقة الخوض فى دروبها ، وما يعتور الإنسان فيها من إخفاق وخيبة ، وما يلاقيه من صراعات ، تواجَه كلها ليس بالاستسلام ولكن بمواجهة فريدة من نوعها ؛ إذ تنتهى نصوص «ترابها زعفران» كلها على مشهد من البحر ، باستثناء النص الأول ، وكأننا أمام تنويعات لا تنتهى لموسيقى كونية شبيهة بعزف الريح أو إيقاع المطر أو صخب البحر ، تكون بمثابة شاهد على استمرار الحياة ، وتفتح النص فى الوقت نفسه على اللا نهائى الذى لا يُحد بزمان النص ذاته ولا بمكانه .

وتتميز نهايات النصوص بكونها نهايات مفتوحة ، تخرج بدلالة العمل من اقتصارها على الجزئى المرتبط بأحداث السيرة الذاتية أو المرحلة التاريخية وحدهما ، إلى الكلى المنفعل بالوجود الإنسانى وأزماته المصيرية .

وتُقدَّم النهايات بلغة شعرية مجازية ، قد تقترب فى بعض النصوص من لغة الترانيم الدينية ، مثلما نجد فى نشيد الإنشاد على سبيل المثال ؛ أو قد تؤدَّى فى لغة أشبه ما تكون بلغة الطقوس الأسطورية ، وتحقَّق فى مواضع أخرى ابتكارات أسلوبية سبق للكاتب استخدامها فى روايتيه «رامة والتنين» و «الزمن الآخر» ، وتتمثل فى تواتر ظهور حرفٍ بعينه فى كلمات متتالية ، تستغرق مقطعا كاملا أو أكثر من مقطع .

ويقوم هذا المستوى من مستويات التوالد النصى على التداعى الذى يتفاوت فى تركيبه ؛ ففى قصة «فلك طاف على طوفان الجسد» يتداعى عالم ألف ليلة وليلة ، وما يموج به من شهوات صريحة أشعلت خيال الصبى ، إلى لجة الغرائز التى ليس لها قرار . «وجلجلت نواقيس الساعة ، وسطع العالم للمرة الأولى بلهب المعرفة ، وانهمر الطوفان ، ووجدت نفسى فلكاً طافيا على الغمر ، وليس بين أمواج اليم العاتية من طريق ، ومازلت أطفو وأغوص» (ص ٨١) .

وفى قصة أخرى هى «غربان سود فى النور» ينقلنا التداعى عقب مشاهد عدة ومتتالية لقصة حب صامت لم يتحقق ، وأزمة مالية حاقت بالأسرة دفعت الأم إلى رهن ملابسها ، ومشهد الراقصة ، وصبى العالمة وما يشتمل عليه من ابتذال وإثارة فى الوقت نفسه ـ ينقلنا التداعى من هذه المشاهد ، التى تمثل أنواعا من الانسحاق الاجتماعى والجنسى والنفسى ، إلى مشهد أخير على البحر ، حيث التطهر والتحقق . ويؤدِّى هذا المشهد الأخير فيما يشبه الهبوط إلى كهف بحرى عميق . هل هو كهف الغرائز والرغبات الدفينة غير المتحققة ؟ احتمال متروك لتقدير القارىء . ويفضى الكهف إلى أرض رملية فسيحة محاطة بأسوار نحاس مصمتة ، عالية ودائرية ، لا تبلغ العين منتهاها ، تحيط الراوى بإحكام ، ولا رغبة له فى الخروج منها . «وإلى هذه الساحة الرملية الخاوية سوف يخرج بعد أن يغتسل ويتطهر فى البحر الملح » .

خرج إليها والماء يقطر منه ، يضع رأسه على فخذيها اللدنتين العاريتين ، وهى جالسة على الرمل ، تبتسم ، وشعرها الفاتح ينسدل على كتفيها الرشيقتين ، ويغمض عينيه بالقرب من بطنها المدور المحبوك ، ويرى من خلال جفنيه المطبقين دوائر مشعة ملونة

بالأحمر الداكن ، تتسع وتتسع وتضيع ، ويأتى بعدها نور حريرى ناعم لا ألوان فيه . . .» (ص ١٠٢) .

يعادل البحر فى الفقرة السابقة لجةَ الغرائز ، وهو فى الوقت نفسه المطهر وشاطىء التحقق والأمان . إنه الوجود والعدم ، والمكثف الطبيعى الأزلى لدلالة هذه الأزمة المصيرية فى حياة الإنسان . وحينما تثار الأزمة نفسها فى قصة «النوارس بيضاء الجناح» ، وتتأرجح الحياة على شفا هوة العدم ، يتفتح النص على البحر من جديد . «الشاطىء طويل هش مشدود ، ملقى بين الفراغ والماء ، هضيم ضامر مسحوب ، قابل للانكسار فى أية لحظة فى أية بقعة . . . خط متموج يقع على حرف هوة لا قرار لها ، متلاطمة وخادعة عندما تهدأ ، لأنها دائما مهددة بالعصف ، وضاربة بجبال الماء . سحرها جذاب لايقاوم ، وجمالها لايمكن أبدا الإحاطة به . . . قوية الأذرع ممدودة إلىّ ، تدعونى دعاء لا أعرف كيف أصده ؛ دعاء فى الاستجابة له وقوع القضاء الذى لا مرد منه . على هذه الحافة الهشة القلقة ، بين الحياة والعدم ، وطنى الذى لا أعرف كيف أستقر إليه» (ص ١٢٥) .

وتفضى هذه الموجة القلقة المتوترة بين نداءات متعارضة وانجذاب لا يقاوم إلى دوامة المجهول التى يتقلب قرارها بشهوة الحياة وبخوف وغربة طاغيين ، لا مثيل لهما سوى الموت ذاته ـــ تفضى هذه الموجة إلى موجة لا تقل عنها توترا : «أنظرُ إلى البحر وأفقه الغامض ، أعرف أنه لا شىء وراءه ، أبدا ، هذا امتداد لا نهاية له للعباب المجهول ، إلى ما لا نهاية له . وكأننى أرى شاطىء الموت نفسه سوف أعبره ، بلا عودة ولا وصول» (ص ١٢٥) .

ولا ينتهى النص مع حركة الجزر ، وإنما تجتاح حسَّ الموت والخوف والغربة حركةٌ أخرى مضادة ، كأنها نتيجة حتمية تمثل القطب الآخر لقانون الجزر والمد : «مياه كثيرة لا تغرق عشقى ، والسيول لا تغمره . صخرة ناعمة الحنايا أنت فى قلب الطوفان ، سفوحها ناعمة غضة بالزروع اليانعة ، بالسوسن والبيلسان ، ترابها زعفران ، خصب وحى ، ترف عليها حمامة سوداء جناحاها مبسوطان حتى النهاية ، لا تكف رفرفتها فى قلبى» (ص ١٢٥) . هكذا تكتمل نهاية القصة حين يتعانق الموت والحياة ، الخوف والأمان ، الغربة والانتماء ، إلى ما لانهاية له ، على مرأى من البحر ، ذلك الشاهد الأزلى .

ويكثف البحر ثنائية الموت والحياة فى قصة أخرى هى «الموت على البحر» . إن العنوان نفسه يختزل أحداث القصة التى تصور مقتل «رانة» صاحبة اللوكاندة البحرية . وتظل الأشواق المبهمة التى طوّفت بقلب الصبى كامنة على الرغم من اختفاء المرأة نفسها .

وفى مرحلة لاحقة تتجسد المرأة المقتولة فى صورة تلتبس بامرأة أخرى تسبح فى الماء وتصعد من زبد الموج ومن أغوار الشوق القديم المتجدد . ولا يدرى الراوى أهى المرأة الأولى ذاتها وقد صورها له الوهم ، أم هى الأخرى التى سوف يعشقها فيما بعد . لكن الالتباس يحسم فى آخر الأمر ، ويتحول العالم الخارجى الذى تتلاطم وقائع الموت والفقد فيه إلى اصطخاب وجيشان داخلى عنيف : «وعرفت أننى سأحبها ، فى آخر العمر ، حبا كأنه الموت ، وأن قلبى هو ساحة بحرها اللجى ، الجياش أبدا بأمواج لا هدوء لها» (ص ٦١) .

وقد تطول النهاية وتتعدد مستويات التداعى ، مثلما نجد فى قصة «السيف البرونزى الأخضر» ، وتستدعى كلها لحظات حسية ، فتدبّ الحياة فى تمثال «المادونا» الحجرى ، وتمتلىء الشفاه الرقيقة المكتنزة بحيوية وطاقةِ بحثٍ وطاعة طلبٍ للحنو معاً ، ثم تفتران عن ابتسامة جامدة تحت عينين واسعتين ثابتتَيْن نظرتهما مدفونة ومطلقة . وفى لحظة حسية أخرى تظهر البنت النحيلة حسنية التى كانت محور الحدث فى قصة سابقة هى «السحاب الأبيض الجامح» . وتتداعى هذه اللحظات إلى ما يشبه الترانيم الدينية ، خصوصا نشيد الإنشاد ، فيكون محورها الحبيبة الغائبة الحاضرة : «أينما توليتِ ، فى الغمض وفى الصحوة ، وكلك مشتهاة ، فثم هذا الوجه أمامى ، وجهك ، ماثلا مستضيئا فى حُرقة الشمس ، ساطعَ الجمال ، وسمرته أسيلة . عيناك لفة الوجود ، زمرّدتان قاطعتان فى القلب . . . » (ص ١٤٧) .

وعندما يصل اشتهاء الحياة إلى ذروةٍ ليس بعدها سوى انحدار حتمى صوب شهوة أخرى هى شهوة الموت ، يظهر البحر من جديد : «وأحسَ طعنة سن حادة ، مدفونة فى جنبه باطمئنان ، دون ألم . . . كان جالسا على حجر أبيض كبير مستقر على الرمل المتماسك ، على سيفِ بحرٍ ساكن له لون كلون الصدف ، يلمع ويخبو . أدار وجهه إلى جنبٍ وقذف من فمه كتلة دم صغيرة متخثرة أحسها دافئة ومكورة. وأحس على جانب شفتيه خيطا رفيعا لزجا من الدم ، متعلقا بوجهه ، لم يمسحه .

قال لنفسه : فى الرئة . نافذ إلى الرئة . ولكن لماذا لا أجد ألماً ولا صعوبة فى التنفس ؟ وعرف أنه مقتول» (ص ١٤٩) .

ويواصل التحليق والانحدار مسارَه المزدوج فى قصتين أخيرتين هما «الظل تحت عناقيد العنب» و «رفرفة الحمام المشتعل» ، لتجتمع فيهما خصائص تقنية متشابهة ، مثل التداعى المتدرج فى الكشف ، والمزج بين أزمنة شتى ، واستخدام لغة الترانيم الدينية ، بالإضافة إلى الاستعانة بالبعد الأسطورى ، وتكرار حرف واحد فى كلمات متعاقبة . وتتماثل النهايتان كذلك من حيث تصويرهما لمشهد غرق ونجاة يجمع بين الراوى والحبيبة مانحة الحياة والخلاص النهائى ، الجامعة فى ذاتها،مثل البحر ، قطبى ثنائية الموت/الحياة .

ويصور مشهد الغرق فى قصة «الظل تحت عناقيد العنب» على النحو التالى :

«أحسست نفسى فى الماء وكأننى أطفو ، ثم أغوص بهدوء فى عمق يبدو أنه من غير قرار . . وجسمها فوق بعيدٌ عنى ، من عالم آخر فيه رقة السماء المفقودة ، وحنان الهواء الملحى البعيد ، والماء الذى يحتضننى ويتفتح لهبوطى بلا انتهاء ، يذهب بها ويجىء . ولم يكن الغوص إلى تحت قاسيا ولا خانقا ، وكأننى لا أقاومه . بل كأننى أقبله وأسلم إليه نفسى .

«ولم أمد إليها يدى ، ولم أنادها ؛ كنت أعرف فقط أنها هناك» . (ص ١٧٤)

أما النهاية المشابهة فى قصة «رفرفة الحمام المشتعل» فتؤدّى كما يلى :

«وأحسست الطعنة فى قلبى من عينيها الواسعتين بموجهما المخضرِ الشَجِ ، وسقطت فى الغمر ، ولما أفقت كانت الطعنة مازالت تغوص فى عمقى الذى ينصهر ويتقد ، ويفيض حُمّا كالبحار الوحشية

الجَموح ، تتسكب متوهجة ، تتج باللظى ، وتُغرق جسمي فى ضرام اللهب» (ص ٢٠٠) .

وهكذا يكتمل الطرف الأول من الثنائية . ومثلما تتولد الحياة من الموت ، أو تعقب موجات الانسحاب والجزر موجات المد والغمر ، فإن الغرق أيضا يعقبه نجاة . وتتمثل النجاة ، فى القصة الأولى ، فى توحد الراوى بأوزير ، إله الخصب وتجدد حياة الأرض ، ورمز القيامة فى الأسطورة الفرعونية . وإذ يتوحد الراوى بالإله الفرعونى يُمنح مقدرة الكشف ، كما أنه فى الزمان الثانى سوف يمنح القدرة على «أن ينهل من جَنَى العناقيد لأن العنب قد نضج» (ص ١٧٥) .

وفى القصة الثانية تتحقق النجاة على نحو غريب ، يتمثل فى صعود يصاحبه احتراق لا نهائى : «وأحسست أجنحة الحمام المشتعل بوهيج النار ترفرف حولى وتصعد بى ، فى زرقة السماء الصحو الناعمة ، محترقا من غير انتهاء» (ص ٢٠٠) . هل الاحتراق هنا أيضا تطهُّر ونجاة مثلما كان الغوص فى البحر ؟ أم هو طقس لعبادة أسطورية ؟ أم أن أجنحة الحمام المشتعل التى تصعد إلى الأعالى تُحيل على نحو ما ، غامض ومدهش ، إلى العنقاء ؛ ذلك الطائر الخرافى الذى يتخلق من رماده ؟ أسئلة لا يجيب النص عنها ، ولعل إجابتها الوحيدة فى ذلك الالتباس الشعرى الجميل ذاته .

ومن الخصائص الأسلوبية الجامعة لنهايتى القصتين استخدامُ حرفٍ ما على نحو مميز ، فيما يمكن أن نسميه التوالد الحرفى . وفى قصة «الظل تحت عناقيد العنب» يرد توالد حرفى نونى على نحو ما يلى :

«وأنا فى كِنِّ نونك ، نصفك إلى يمينى يُمن ـ ونعيمُ الفتون ونشوات الجنات والجنون ؛ ونصفك الداكن نِير النكال ونهش النيران حتى فناء الزمن ، وعلى النصفين معا تقلقى إلى تنتالوس . جَنَى الأمانى مَنِيَّة تدنو وتنأى . . . . » (ص ١٧٠) .

أما فى قصة «رفرفة الحمام المشتعل» فيرد توالد حرفى ميمى أجتزىء منه السطور التالية :

«وها أنتِ تميطين لى الغَيام عن مَيْعة جسمك وترمقيننى ، وامقة ، بسهام نجمتيك ، الخمر المزة إذ تلاثميننى مضمخة بمتاع ملكوت النعمة المحض . فى قوامك الشامخ الأملود عصمتى ومنعتى . . . » (ص ١٩٣) .

ويستمر التوالد الحرفى النونى والميمى فى القصتين فى فقرات عدة متتالية ، وكأن الكاتب يرمى إلى فتح فضاء النص ليس فحسب عن طريق تداخل المحدود واللا محدود ، والواقعى والخيالى أو الأسطورى ، كما فعل فى مواضع أخرى من العمل ، لكنه يلجأ هذه المرة إلى تحقيق الهدف نفسه عن طريق اللغة وبواسطتها .

إن الجانب الصوتى وما يشتمل عليه من إيقاع مسموع ، يفرض نفسه فى الفقرتين السابقتين نتيجة استخدام الحرف بوصفه وحدة صوتية متكررة . ولا يرتبط الكلام فى الفقرتين وما يليهما من فقرات متشابهة بأى مفهوم ذهنى متعارف عليه أو معنى محدد ، مما يدل عليه مألوف الكتابة الأدبية ، وإنما يتشكل فى كلام أقرب ما يكون إلى الرقية أو التعويذة أو الطلسم السحرى الذى يخرج بالنص عما هو مألوف متعارف عليه إلى ما هو خارق مدهش . كما يخرج بلغة النص من كونها كلاما أدبيا يستخدم اللغة المكتوبة المرئية إلى كلام أدبى يصاغ بهذه اللغة نفسها ، مضافا إليها البعد الصوتى ، وراجعا بالحرف إلى أصوله الأولى المسموعة ، قبل أن يتخذ شكله المادى المكتوب ، وجامعا بين البعدين المرئى والصوتى فى آن واحد .

إن ذلك الكلام الطلسمى السحرى الذى تشترك أكثر من حاسة فى صياغته يتمحور حول الحبيبة . إنها حبيبة لغوية إذا صح التعبير ، يتجسد من خلالها عشق هائل للغتنا الغنية ، وأشواق عارمة لتخصيبها والوصول إلى منابعها الثرة الكامنة والملموسة ، التى لا سبيل إلى امتياح جمالها إلا بالغوص فيها ، وكأن الكاتب يحدوه دافع لا يقاوم ، يكاد يكون ضرورة بيولوجية ، كحفظ النوع فى التناسل البشرى ، أو قانونا طبيعياً ، مثل قانون استمرار الحياة فى الطبيعة . وتتحقق هذه الضرورة البيولوجية أو القانون الطبيعى فى النص الذى بين أيدينا فيما أقترح تسميته بلذة الكتابة .

وإذا كان الدافع الأساسى ، الذى ظهر من خلال تحليل نصوص العمل ، يتمثل فى استرجاع ما مضى ونفى حس الانقضاء والموت عن طريق شهوة الحياة والتجدد وتحققها فى النص المكتوب باللغة ومن خلالها أو ما أسميته لذة الكتابة ، إذا كانت الدراسة قد استطاعت إثبات هذا التصور ، فإن فضاء النص القصصى فى «ترابها زعفران» يتشكل عن طريق جدل لا ينقطع فى العمل كله بين طرفين متقابلين يمثل كل منهما قطبا نقيضا للآخر يجذبه وينجذب إليه ويشكله فيما يتشكل من خلاله .

بكلمات أكثر تفصيلا أقول إن الجدل القائم فى النص يتكون من باعثين ، يصدر الباعث الأول منهما ، عن رغبة ملحة فى استرجاع زمن مضى ، زمن صبوات الطفولة ومعاشقها المحبَطة ، وأفراحها الصغيرة المتلاشية ، وأحزان الفقد الذى ينوء به العمر الغض ، وثورات مبهمة تتفجر فى بواكير الشباب وتهمى بحَيْرةِ الإنسان وتساؤله عن المصير والخلاص . أما الباعث الثانى فيصدر عن رغبة مضادة ترفض دخول هذا الزمن المنقضى نفسه فى الغياب النهائى ، وتواجه حيرة الإنسان الأزلية ، ومصيره المحتوم ، بلذة الكتابة ومتعتها . وهى متعة تشارك فيها الحواس ، وتتجسد فى انغمار كل فى لجة لغةٍ احتدامية مدادها وَقْد القلب ونزوع حسى روحانى فى آن واحد ، يمتزج باقتدار الصنعة ، ويرمى فى نهاية الأمر إلى تأبيد ما ينقضى ؛ نحته ليس فى الحجر ، مثلما فعل أجدادنا ، وإنما فى جسد اللغة الحية . ويؤدى الجدل الدائب بين الباعثينْ إلى أن يفقد الزمن الاسترجاعى خصائص السكونية والسلبية التى يتصف بها الارتداد إلى زمن مضى ، على حين يشتمل الباعث الآخر النشط المتفاعل والمنفعل فى الوقت نفسه على أزمنة الاسترجاع المنقضية وقد بُثت فيها حياة جديدة مستمدة من حياة النص ذاته بوصفه فعلاً كتابياً يمتلك ديمومة الفن الرفيع .

حراكية الواقع الأسطورى في شعر «حسب الشيخ جعفر»

قراءة في ديواني «زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط: في المرآة..»

وليد منير

« وأحس أورفيوس بلهفة إلى رؤيتها ، فمال ببصره إلى الوراء ، فإذا بها تعود لساعتها إلى الأعماق السفلى وهى تمد ذراعيها نحوه عبثاً . .
وإذا ملء كفيها هواء . »

(من ديوان عبر الحائط : في المرآة)

١ ـ اللهاث وراء مجهول لا يتجسد على صورة واحدة فى كل وقت ، ولكنه لا يتغير . وحين يتجسد هذا المجهول العَصِىّ فى صورة ما ، فإنه سرعان ما يفلت ، يهرب ، يتسرب ، يخبو ، يتبدد .

دورة الفعل الأبدى للشاعر تتمركز هنا حول نقطة ثابتة دوماً ، والبعد البؤرى يرسم حول تلك النقطة فى كل مرة دائرة كاملة يتوحد من خلالها سيزيف/دون كيشوت/هاملت/فاوست ، فى موقف الفشل البطولى الذى يشغل حيزاً محدوداً فى المكان ، متدفقاً ولا متناهياً فى الزمان ، خالقاً أسطورته الخاصة ، طارحاً إياها فى صيغة شعرية متفردة ، تلك الصيغة التى تكشف عن نفسها ـ بعد تأمل حثيث ـ فيما يمكن أن نطلق عليه تجاوزاً « شكل الذكرى » .

ولكن لماذا نطلق عليها تجاوزاً ذلك الاسم ؟

إن الماضى (وهو البعد الزمنى الحقيقى للحالة الشعرية كما يبدو للوهلة الأولى) لا يمثل فى قصيدة حسب الشيخ جعفر تياراً مستقل المنحى أو المسار بحيث يفجر من خلال ما يطفو على سطح النص من مشاعر وانفعالات تكتسب لديه صفة الشيوع مثل (الحنين/ البوح/ الغربة عن الحاضر/ مكابدة التأمل واجترار الذكريات والأحلام القديمة) معطيات التجربة الشاملة للشاعر ، ومن ثَمَّ الكشف عن أكثر العناصر جوهرية فى رؤيته الشعرية بش[illegible]ها : الذاتى والاجتماعى ، ولكنه ـ أى ذلك الماضى ـ ينسرب فى ت[illegible]ة لكى ينحل شيئاً فشيئاً فى بعد زمنى آخر هو الحاضر ، وحين يختلط الماضى والحاضر فى ضفيرة واحدة ، تبدو المفارقة الموجعة التى يسعى الشاعر إلى الكشف عنها تحت سطح السياق جلية واضحة . وهى مفارقة تنبع دلالياً من جدلية العلاقة (الرغبة الحميمة فى التوحد/واقع الانفصال) على كل من المستوى الميتافيزيقى الكونى ، والمستوى التاريخى الاجتماعى .

وهذه المفارقة يعبر عنها الشاعر أسلوبياً فى إطار صيغته الزمنية الأسطورية ، من خلال تكرار عناصر صورية بعينها ، تتحرك على مستوى السياق الدائرى الذى يلتحم أوله بآخره فى دورة واحدة للفعل

والنتيجة ، حيث تنمحى الحدود الفاصلة بين أبعاد الزمن الثلاثة (الماضى - الحاضر - المستقبل) ، وتعيد طقوس التحول والتشكل والصيرورة نفسها فى كل مرة بوصفها وسيلة للتغلغل والتوحد والاتساق فى الكون أو معه ، فى المستوى الأعمق للحياة الإنسانية أو معه .

وإحباط فعل الاندماج أو الالتئام ، حيث يتبدد أو يخبو أو يتلاشى ذلك المجهول المتجدد دوماً (المرأة/المكان/الزمن/الحلم) هو ما يمثل القطب الآخر . ويعمل فرق الطاقة بين القطبين على قدح شرارة المفارقة الأليمة وإنمائها فى اتجاه تراكم عناصر الفعل وأضدادها معاً عبر نسيج العلاقات السياقية المتوالدة .

إذن فالصيغة الشعرية التى حاولنا توصيفها سابقاً ، والتى تتخذ - فيما نرى - « شكل الذكرى » ، ما هى إلا صيغة زمنية تكشف فى جوهرها - بما هى تقنية شبه ثابتة - عن حراكية الواقع الأسطورى فى القصيدة ؛ هذه الحراكية التى تمتد من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل ، حيث الزمن (لحظة دائمة) بتعبير « جيرد براند » ، يتدفق فى ذاته ، وينساب ، ويفلت حتى من ذاته . إنه زمن أسطورى - وهو كالزمن الشعائرى - دورى ومتكرر ومتواتر ، يعيد إلى الذهن إيقاع الطبيعة ، وتغيرات الفصول ، وتعاقب الحياة فى دوراتها المتصلة .

وهذا التكرار المنتظم يوحى بشىء ذى دلالة حيوية ، وهو تمثيل فى نطاق الزمان لما هو حقيقى وأبدى . إن فلاديمير واستراجون فى مسرحية « بيكيت » المشهورة « فى انتظار جودو » يكرران أداء شعائر الصلب يوماً بعد يوم ، ومشهداً بعد مشهد ، أمام الشجرة الجرداء[1] .

والشاعر يفعل الشىء نفسه بطريقته (يتابع تجواله فى أضواء الطرق المبتلة منتشراً ، أو يتجمّع فى بارٍ كل مساء) ، باحثاً عن وجه (ليلى الإذاعية) ، أو (ابتهال) أو (أوفيليا) أو (أنانا) ، ذلك الوجه الذى (يهرب منه دائماً منتشراً فى خفق الأجنحة البيضاء ، وفى الزبد البحرى الأبيض) ، فيتبعه وحيداً ، ويحاول أن يلمَّ تقاطيعه (فى الحائط المتآكل) ، أو فى (زجاج المرايا) ، أو فى (انحسار الموجة) ، فلا تنطبق الكفان إلا على (ظل تلقيه طيور النوم) . لكن اللهاث وراء المجهول الذى لا يتغير ، والذى لا يتجسد على صورة واحدة دوماً ، لا ينتهى إلا ليبدأ ، ودورة الفعل الأبدى لا تكتمل ، وعلاقة (الاتصال/الانفصال) تظل بكل أبعادها تحكم منطق التجربة ، وتعمل على قدح شرارة المفارقة الأليمة وإنمائها .

« أبحث فى السقف الترابىّ الخفيض ، فجأة تفتتت
ليلى الإذاعية جصاً وتراباً . من ترى يقنع ساقى البار
أن الجص كان امرأةً تدركنى منغرس الخطوة فى ركنى
المزيل الضوء كل ليلة ، أرتقب اكتمالها الأخير فى
السقف الترابىّ الخفيض » .

(آخر مجانين ليلى)

و :-
« أدرى أننا فى الذرة الأولى التقينا وانفصلنا ، فأنا
أرقب كوناً آخراً يجمع نصفينا الغريبين . . »

- - - - - - - - - - - - - -

« الدخان المشتت خصرك ، آتية فى التلاشى ،
اتركينى على الشط يلقى بك الموج جنيةً كلما قلت :
طوقتها لم أجد غير ما يترك الموج فى الرمل من رغوةٍ
وارتجافك فى الزرقة الأبدية » .

(النيزك)

إن البحث عن (نموذج أبدى خارق) للمرأة (وهى بدورها يمكن أن تمثِّل معادلاً موضوعياً فى شعر « حسب » على أكثر من مستوى تأويلى ودلالى) ، يفضى إلى نوع من (الاغتراب) عن الواقع الحياتى : الذاتى والاجتماعى معاً .

هذا الاغتراب الذى يتبدى من خلال إسقاط معضلة (الاتصال/الانفصال) ووصفها داخل إطار الحرمان[2] .

وإذا كان النقص (الذى يُمثِّل تلك الهوة بين رغبة التوحد/واقع الانفصال) هو البنية الأساسية للموجود المتناهى ، فإن هذا النقص يشى بنفسه فى الأسطورة (حيث يسعى الشاعر إلى تعويضه من خلال تحويل الواقع إلى أسطورة تتيح له تحقق وجوده اللانهائى) - وهو بذلك يُقصُّ ويُحكى بصورة درامية - تاريخية ؛ أى أن الأسطورة لها شكل دراما أصلية ، تتمثل فى الوفرة الضائعة ، واليأس والرجاء ، والصراع والانتصار[3] .

- ٢ -

والآن لعلنا نتساءل : متى يصبح الواقع أسطورة ؟

والإجابة التى تجاوز مستوى القراءة الشكلية للنص إلى مستوى الإشكالية الاجتماعية تكمن بالدرجة الأولى فى تفسير مسألة (الاغتراب) وتحليلها .

ويستخدم مصطلح (الاغتراب) فى العلوم الاجتماعية الحديثة بمعانٍ عدة ، ولكن ما يدخل منها فى المجال الحيوى لبحثنا هو ذلك المعنى الذى يشير إلى تناقض جوهر الذات مع طبيعة النسق الاجتماعى القائم ، حيث يؤدى هذا التناقض من ناحية إلى العزلة Isolation (ومعناها انفصال الفرد عن تيار الثقافة السائد ، وتبنى مبادىء أو مفهومات مخالفة ، مما يدخل فى صلب مفهوم الاغتراب فى المجتمع) ؛ ويؤدى - من ناحية أخرى - إلى غربة الذات - Self Estrangement (ومعناها إدراك الفرد بأنه أصبح مغترباً حتى عن ذاته)[4] . ويتطابق هذان المعنيان من حيث إضاءتهما على مستويين متدرجين لمفهوم الاغتراب مع شقى العلاقة السابقة (علاقة الاتصال/الانفصال) بين الذات والموضوع ، أو بين الواحد والمتكثِّر ، أو بين الجزئى والكلى ؛ فكلما أمعن الشاعر فى إشباع رغبته الحميمة فى الاتصال بموضوع الواقع ، والتوحد مع ذراته ، أدرك عمق انفصاله عنه ، أى أدرك عمق اغترابه الاجتماعى ؛ وكلما نأى عن دورة أفلاكه ، متوحداً بذاته ، أدرك عمق انفصاله عن نفسه ؛ أى أدرك عمق غربته الذاتية .

وافتضاح عامل النقص والتناهى فى هذه العلاقة الثنائية هو ما يشى بنفسه - كما قلنا من قبل - فى شكل الدراما الأسطورية ، فالنجاة تتمثل فى الانتصار الشامل على النقص عن طريق الأسطورة وبفضلها ، بحيث يلتقى الأصل والنهاية[5] .

ونمط الاستجابة لذلك التفاوت أو الانفصام بين الهدف المرغوب والأسلوب المتاح يتأرجح بين الانسحابية Retreatism والتمرد Re-

belion . والتمرد هنا لا يعني الثورة أو السعى المضطرد الواعي إلى ضرورة أن يستبدل بالبناء الاجتماعى القائم بناء آخر يضم معايير مختلفة (حسب تعريف ميرتون)[٦] ، بقدر ما يعنى الإدانة ؟و رفض الانتحار عن طريق التشبث بتأكيد الوجود الإنسانى .

إنه تمرد (فاوست) الطوباوى الذى يناضل وينتهى بالهزيمة ، ولكنه يهزم وهو يتشبث بطموح عظيم إلى الانتصار ، مثله فى هذا مثل هاملت ودون كيشوت وسيزيف ، الذين يتوحد بهم الشاعر فى مأساته الأسطورية ، ويحذو حذوهم ، فيواصل شوق بروميثوس إلى الانعتاق والخلاص[٧] .

« هل أنا دون كيخوت أو هاملت ؟
فى توحدى أصفر من حثالة القش أكاليل ؛ الصدى الراكد فى الحوائط الرطبة من أقلقه ؟ الدفء الجنوبى وراء النخل أو نواح رأس السنة الجنائزى فى كهوف الرقص ؟ »

(الرباعية الثالثة)

و :
« أتذكر حيرة وجهى فى الطرقات ، وذاك المُدرع المهزول يذكرنى بصباى : وحيداً أركب جذعاً مبتلاً ، وأهز بوجه القلعة راياتى ؛ لكن من هذى السيدة المتمهلة الخطوات ؟ تحدق عبر ضباب فى وجهى ، وتزيح نقاباً عن عينى ناستا . . » .

- - - - - - - - - -

« قولوا ياأضيافى هل يمكنكم أن تستلوا من هذا الصخر جواباً غير الرجع ؟ (أتسألنا ؟ هل نحن سوى زمن يتهشم بين يديك ، تخبئنا فى صندوقٍ أو تنشرنا ، هل نحن سوى الرجع المتكرر ؟) » .

(فاوست فى حوار مع الروح ،
وكان الروح قد اختفى)
(من قصيدة عين البوم)

إن إطار (الحرمان) من (الفعل الكامل) الذى يضع الشاعر فيه معضلته الميتافيزيقية والاجتماعية (الاتصال/الانفصال) ، والذى تكشف عملية إسقاطها على هذا النحو عن مفهوم (الاغتراب) فى شعره ، هو فى حد ذاته إطار (القهر) الذى يدمر الوجود الأصيل للشخصية الإنسانية ، ويغلفها بالتفتت والغموض والوحدة[٨] . ومن ثم فهو يهرب من هذا القهر إلى (إطار زمنى لا محدود) ، يتيح له تحقيق فعله الكامل ، أو على الأقل يتيح له تحقيق شوقه إلى الانعتاق والخلاص ، سعيا نحو هذا الفعل .

التدوير إذن فى قصائد حسب الشيخ جعفر هو موقف من الزمن ، بمعنى أن الوعى الذى تتحرك فيه القصائد هو وعى زمنى ميثولوجى بالدرجة الأولى ، حيث ينحل الزمان فى الزمان ، وينحل الوجود فى الوجود الآخر ، لتكوين النموذج الأعلى الذى يتيح عملية الاتصال الكامل كما يطمح إليها الشاعر . ففى قصيدة (الحانة الدائرية) تتوحد السيدة (سوزانا جونتارد) التى يعمل هولدرلن مدرساً فى بيتها ؛ هذه السيدة المتألقة ، التى يعدها غريبة فى هذا العالم ومنتمية إلى عالم إغريقى آخر ، تتوحد بربة الحب (أنانا) السومرية[٩] ، حتى تلتحم أخيراً بـ (تمارا) ، (وهى فى الأدب الشعبى الجيورجى أميرة تعيش فى برج عال ، تختار من الأسرى ، كل أمسية ، أسيراً تقضى معه الليل وقبل الفجر تلقى به من كوة فى أعلى البرج إلى الماء المندفع) . كل ذلك يظهر فى تمثل الشاعر المرأة عبر الحياة كلها ، فى الذكرى واسترجاع الأحداث والأساطير فى حركة مدورة غنية ، ومكتظة بالتفصيلات[١٠] .

كذلك فى قصيدة (أوراسيا) تتوحد المرأة الآسيوية المشبوبة بالمرأة الأوربية الشقراء شكلاً وعمقاً ، جسداً وروحاً ، ثم يلتحم هذا المزيج الخلاسى بطبيبة الأسنان السوفيتية الفريدة الجمال ، التى التقى بها الشاعر عن طريق الصدفة فى يوم ممطر . ويصبح (النموذج الكامل) للمرأة فى هذه الحالة هو النموذج الهارب العصى المتوحد فى آن ، حيث يجمع فى لحظة واحدة بين أبعاد شتى فى الزمان والمكان .

« وأنهض ، أبحث عن أثر غير هذا الشذى المتخلف من أعصر غابرات ، وأرقب موعدها كل يومٍ » .

- - - - - - - -

« وأسمع خطواً بطيئاً ولا أتبين شيئاً ، وأسأل عن صورةٍ أوقفتنى مرارا » .

- - - - - - - -

« أواجهها برهة فى المعابر مسرعة ، أو أصادفها فى المطارات تدرك طائرةً غير طائرتى ، أو تحدق بى عند موقف (باص) » .

(أوراسيا)

إنه التشبث بـ (الألق المتباعد) دوماً . ولكن (ظل القصيدة الحلمى الزمنى) ؛ هذا الظل الذى ينسحب على قصائد المجموعة كلها ، كما يقول الشاعر ، يجب ألا يهرب[١١] .

الأسطورة الزمانية فقط ، أو (النموذج الطوباوى الخالد) ، هو ما يلح على البقاء .

إن « شكل الذكرى » يلعب هنا دوراً مزدوجاً ، فهو من ناحية يكشف ـ بوصفه خلفية عامة للمشاهد السياقية ـ عن فعل (الصيرورة) فى الزمان ؛ ومن ناحية أخرى يؤصل فى وعى المتلقى إيحاء خفياً بالحلم الذى يفعل على مستوى اللحظة الآنية (ولنلاحظ تكرار الفعل المضارع (أتذكر)/(يذكر)/(أذكر) بصورة لافتة فى سياقات مختلفة) .

على سبيل المثال :ـ
١ ـــ « أتذكر باباً وراء الحديقة يفضى إلى حانة يتوزع فيها الموائد جمع من المتعبين » .

(فى الحانة الدائرية)

٢ ـــ « هل يذكر السرو ، منحنياً ، فوق قبر ابن جودة طفلين فى النخل يحتطبان ؟ »

- - - - - - - -

« هل يذكر الماء جرفا إلى طينه البط يأوى ؟ »

(الإقامة على الأرض)

٣ ـ « أتذكر وجهاً حاول كويا القبض على شئٍ منه » .

(التحول)

٤ ـ أتذكر حيرة وجهى فى الطرقات ، وذاك المدرع المهزول يذكرنى بصباى »

- - - - - - -

« أتذكر مصطبة فى ممشى منعزلٍ أغدو شيئاً منها »

(عين البوم)

٥ - « تسمع رقصتها الأولى
تتذكر قهوتها السوداء ووقفته . . »

- - - - - - -

« أتذكر بين يدىّ تقلبها فى ضوء الفجر » .

(خيط الفجر)

ومن ثمّ فإن فاعلية الأثر الشعرى تنبع من كونها تجمع بين التحول الأسطورى المستمر للمفعول (المرأة ـ الآخر) فى الزمان ، وتحريض ذاكرة الواقع على الحركة التى لا تنفصل عن طبيعة الحلم كما يشى به الوعى الذى يدور فى إطاره (الفاعل الدلالى) . وهذا الدور المزدوج هو الذى يدفع بين طرفيه بحراكية الواقع الأسطورى قدماً إلى أمام ، ويعمل دائماً من حيث ندرى أو لا ندرى على إنماء عنصر المفارقة الدرامى ليعمق من هوة المسافة بين رغبة التوحد الكامل ، وواقع الفقد والغياب للموجود المتناهى .

إن « شكل الذكرى » على هذا النحو يتضمن إمكانات الدلالة التى تجاوز كذلك الصيغة الأولية للأداء الشعرى ، كما يصبح إشباع جزئيات الزمن ، وشحنها بطاقات الفعل الأسطورى ، فى محاولة لإضفاء الخلود على اللحظة الحاضرة ، معادلاً مضمونياً لشكل القصيدة الدائرى الذى يمثل كذلك ـ بوصفه قيمة صوتية ما يسمى (بالقيمة المهيمنة) فى النص الكلى (مجموع النصوص التى تمثل رؤية جوهرية واحدة ، تتصل بشكل معين من الأداء الشعرى على مستوى الخصائص الصوتية والصرفية والتركيبية) ؛ وهو ما يضمن تلاحم البنية واتساقها . وبذلك يتم إدماج الصوت والمعنى فى رحم كلٍ غير منقسم[١٢] .

ـ ٣ ـ

ويتحرك الواقع الأسطورى فى قصيدة حسب الشيخ جعفر على ثلاثة مستويات تتداخل وتتفاعل فيما بينها لإنتاج الدلالة :

١ ـ مستوى الصوت .
٢ ـ مستوى الصورة .
٣ ـ مستوى الحدث السياقى .

ومثلما تعتمد الخصيصة الصوتية على إشباع عنصر التكرار والتواتر لخلق الشكل الدائرى الذى يلتقى فيه الأصل والنهاية بصورة دائمة ، تقوم العلاقة بين الصورة الشعرية (على صعيد الفاعلية المعنوية وصعيد الفاعلية النفسية معاً) والسياق الكلى للتجربة الشعرية فى القصيدة على أساس نوع من التكرار والتواتر أيضاً لبعض العناصر الصورية ، التى تضىء حركة الواقع الأسطورى ، من خلال الكشف الدائم عن مفارقة (التوحد/الانفصام) ، وإضاءتها وإنمائها عبر شبكة العلاقات السياقية المختلفة . وتعمل هذه (القيمة المهيمنة) بشكل مضطرد من خلال الحفاظ على توازى محورى الصورة والسياق من ناحية ، وتوازى محورى السياق والصوت من ناحية ثانية ، على اتساق المعايير الوزنية والفقرية للقصيدة ، وانتظام عقد تحولاتها الداخلية ضمن بنية متماسكة .

تمثل الصورة الشعرية إذن فى قصيدة حسب الشيخ جعفر (من خلال تكرار تركيبات وأنماط صرفية بعينها فى سياقات متباينة وإن كانت ذات دلالات متوازية) سلسلة من المرايا موضوعة فى زوايا مختلفة بحيث تعكس حركة السياق وهو يتطور فى اتجاهات مختلفة . ولكنها ، بتغلغل روح الفعل الأسطورى فى نسيجها ، لا تعكس حركة السياق فحسب ، بل تعطى السياق الحياة والشكل ، بحيث يصبح فى مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان[١٣] .

« المدينة تلتف فى معطف النخل ، يكبر فى خفق أطماره القروى المهاجر ، يكبر فى وجهه الجوعُ والكتبُ ـ هل يذكر الجرف وجهين فى الماء ؟ هل يذكر الماء جرفاً إلى طينه البط يأوى ؟ »

- - - - - - - - -

« يكبر فى وجهه الجوع ، يلتف امرأةٌ من قرى القش مبتلة تسأل العابر المتعجل عن أى مستوصفٍ . . »

- - - - - - -

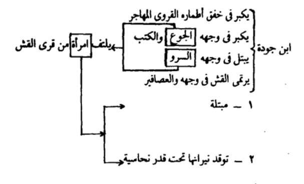
« يبتل فى وجهه السرو فى ليلة العيد ، يلتف امرأة من قرى القش توقد نيرانها تحت قدر نحاسية . . »

- - - - - - -

« يكبر فى وجهه الجوع ، يكبر فى خفق أطماره القروى المهاجر ، فى كل حاضرة يرتمى القش فى وجهه والعصافير . . »

(الإقامة على الأرض)

ويمثل المخطط التالى كل التباديل والتوافيق التى تتخلل بنية الصورة وتقوم بدور مفصلى فى تحويل سياق القصيدة داخل إطار البنية الكلية :



ابن جودة هنا هو انكسار الحلم على عتبة العالم ، انكسار أسطورة الرجاء التى تجسدت يوماً فى وجه (القروى المهاجر) الذى جاء يحمل كتبه وأحلامه وأحزانه وفقره إلى عالم المدينة ـ الوجه الآخر للفارس الذى ناضل وانتهى بالهزيمة (بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من

النخل ، قبل استراح ابن جودة) ، ولكنه هزم وهو يتشبث بطموح عظيم إلى الانتصار ، وشوق مفعم إلى الانعتاق والخلاص .

هو امتداد من نوع آخر لفاوست وهاملت وبروميثوس ، وأحد التنويعات الكثيرة على (لحن الإحباط البطولى) كما تنمُّ عنه قصائد حسب الشيخ جعفر فى مجملها .

فى وجه (ابن جودة) تكمن احتمالات الصراع والتوالد بأبعادها كافة (الجوع ولهيب الطهى / الماء والنار / النار والقش / القش والعصافير) ، وتحتشد أفعال الحركة كى تضىء رويداً رويداً تفصيلات الحدث ، وتعكس تطور السياق (يكبر/يبتل/يرتمى) ، كما يتوحد المجرد الحسى (الجوع/السرو) لينحلّا فيما بعد فى صورة المرأة التى تلتف فى القش وتسأل العابر المتعجل حينا عن مستوصف للعلاج ، وتوقد حينا آخر نيرانها تحت قدر الطعام النحاسية . بذلك يصير وجه ابن جودة عنصراً بؤرياً لعوالم شتى من التحولات والتداعيات ؛ ولذلك فهو يتحول فى النهاية ـ بإيعاز خفى من طبيعة التطور السياقى فى القصيدة ـ إلى ملجأ كونى أليف ، تنعكس فيه الطبيعة فى صورتها البسيطة الأولى (فى كل حاضرة يرتمى القش فى وجهه والعصافير) ليظل نامًا فى جوهره القار عن صفاء وتناغم أصيلين فى توجهات النموذج الإنسانى الذى يجسده أو يعبر عنه .

يتكرر النموذج نفسه بشكل آخر فى قصيدة (توقيع) ، من خلال التقنيات الشعرية الثابتة نفسها ، التى ينتظمها مبدأ (التدوير) بوصفه قيمة مهيمنة على مستوى الصوت أو مستوى الصورة أو مستوى السياق ، من حيث التكرار والتواتر والاستطراد .

« فى أى جرفٍ بعثر منكفئاً نازفاً ، أدركته الرصاصة
فى الكتف ، ما قال شيئاً . إلى آخر الليل ينزف فى
مخفرٍ حجرىٍ ولف عليه الحصير المدمّى » .

- - - - - - -

« يأيها الماء خذنى إلى الجرف أحفر فى صخره وجهه ،
أو أعلق فى النخل أوراقه لافتات » .

- - - - - - -

« يأيها الماء خذنى إلى الجرف أنشر موج القميص
الذى اخترقته الرصاصة » .

- - - - - - -

« أكتب اسماً طوته الملفات فى مخفر حجرىٍ
ولُفَّ عليه الحصير المدمّى » .

- - - - - - -

« يأيها الماء خذنى إلى الجرف أحفر فى عتمة النخل ،
منتزعاً صحفا ينبت العشب فيها أعلقها رايه » .

- - - - - - -

« يأيها الماء خذنى إلى الجرف أحفر فى الصخر
وجهاً » .

(توقيع)

إن تراكم عناصر المشاهد السياقية فى صورة بعد أخرى على هذا النحو الذى يعتمد تكنيك (التبادل) و (التوازى) فى حركة دائرية ، لابد أن يُعَدَّ مؤشراً إحصائياً منبها إلى طبيعة نوع معين من (الأداء الشعرى) الذى يعتمد الفاعلية التراكمية على أساس من التنويع والتعديل فى كل مرة ، وسيلةً للتعبير النابض والمؤثر عن ذكرياتٍ معقدةٍ تراكمت لا شعورياً ، وخلفت ـ من خلال أسلوب التشكيل ـ حقيقة أكثر شمولية مما تقدمه كل من هذه الصور على انفراد ، أو ساعدت على خلقها .

وفى هذه الحالة يكون المبدأ الذى ينتظم علاقة الصور بالسياق هو المبدأ القائم على أساس أن الصورة الشعرية بقدر ما تضىء موضوع السياق ، وتساعد على كشف فاعليته الدرامية ، ودفع حركته إلى أمام خطوة خطوة ، فإن السياق ينمو ويمتد بالقدر نفسه ؛ ذلك القدر الذى يسمح له بالسيطرة تدريجياً على انتشار تلك الصور ، وانتظام حركتها فى إطاره الداخلى[١٤] .

وفى قصيدة (هبوط أبى نواس) يلعب هذا النوع من التراكم والتكرار والتواتر دوراً أكثر ذكاء وتعقيدا فى إضاءة المفارقة المعهودة بكل أبعادها (الغياب/الحضور ـ الدنو/التنائى ـ التوحد/الفقدان) . . الخ

ويمكن أن نضع مخططا قريب الشبه بالمخطط الأول لتوضيح المحك الوظيفى المشترك بين الصورة البؤرية فى القصيدة والسياق العام :

جنان { انتظار / اندحار / انتحار } ← مستوى (المعنوى)

جنان { الغزالة الطريدة . / القطار المارق . / الرماد فى الريح . / اللهب الخابى . / العشب اليابس . / اندحارنا أمام باب صامت . / تخشب الأرجل . / الغبار فى الأسرة . / الفراغ فى المرآة . / كل قدح محطم . / كل امرأةٍ غادرة . / كل وردة آفلة . / النيازك العمياء فى انحدارها الزائل . } ←——— مستوى (المحسوس)

. . . الخ

(جنان) هنا هى الصورة البؤرية فى القصيدة ، وهى صورة تتشكل على مستوى (المعنوى) من خلال علاقة ثلاثية مبدئية :

جنان < انتظار . / اندحار . / انتحار .

وتنحلُّ هذه الصورة على مستوى (المحسوس) فى عدد لا نظير له من الصور التى تتراص وتتراكم جنباً إلى جنب ، وفى تدفق عارم ،

ودون توقف يُذكر ، لتعود فى النهاية إلى مبدئها الذى يختصر فيه الشاعر تجربة الصراع فى صورة العلاقة الثلاثية المجردة .

ويتوزع القصيدة صوتان : صوت الشاعر ـ صوت أبى نواس ؛ فى حين يتوزع صوت الشاعر نسقان إيقاعيان ينحو أولهما (فعولن/بحر المتقارب) منحى (النجوى أو الخطاب) فى حين ينحو الآخر (مستفعلن/بحر الرجز) منحى (الوصف أو التصوير الحسى) ، ويتفاعل هذان النسقان على أكثر من مستوى لكى يدفعا إلى مركز الدلالة بصورة الشاعر/العاشق (١) متوحداً وملتحماً فى صورة الشاعر/العاشق (٢) حيث ينسرب الماضى فى الحاضر ، ويصير وجه (جنان) معشوقة أبى نواس امتداداً حلمياً لوجه (ابتهال) أو وجه (ليل الإذاعية) معشوقة الشاعر .

« معا نقتفى أى لمع ، ونهبط سلمنا الرطب . . »

- . - . - . -

« اقتلعنا عن البصرة القدم المتشبث ، لكننا حين قلنا : ابتعدنا اقتربنا وأمسى التلفت شيمتنا والتوجس » .

- . - . - . -

« معاً نقتفى ركبها المتراقص فى غيمة من غبار ، وما اقترب الوجه من وجهها فى طوافك ، لكنه الوهم ديدننا » .

و :

« كل وردة آفلة جنان ، وانتظارنا الباطل فى الأمسية ، اندحارنا أمام باب صامت ، تخشب الأرجل فى هبوطها السلم ، والغبار فى الأسرَّة ، الفراغ فى المرآة » .

- . - . - . -

« وانتظرنا

ولم تعد جنانْ

وقيل رجعٌ ماكرٌ جنانْ

وقيل لمعٌ عابرٌ

وعدنا » .

(هبوط أبى نواس)

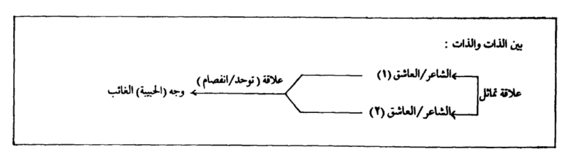
ويتبادل صوت أبى نواس (النسق الإيقاعى الثالث فى القصيدة) وصوت الشاعر دور (الحركة المفصلية) التى تسمح للسياق الشعرى بالتحول من النسق الإيقاعى الأول (فعولن) إلى النسق الإيقاعى الثانى (مستفعلن) .

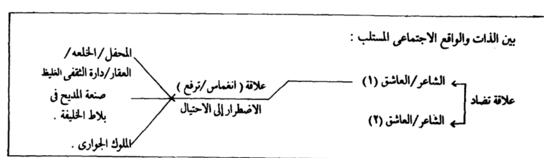
وتظل المفارقة الدرامية الأليمة (الغياب/الحضور ـ الدنو/التنائى ـ التوحد/الفقدان) تلمع بين حين وآخر فى هذه الجملة التقريرية الدالة .

« ماكنتما اثنين

إذن ، فلن تكونا واحداً يوماً » .

ويقترب حسب الشيخ جعفر فى هذه القصيدة التركيبية الرائعة على مستوى الإيقاع من النسيج البوليفونى (المتعدد التصويت) ، حيث يشترك لحنان أو أكثر لهما الدرجة نفسها من الأهمية ، فى نحت هارمونية العمل ، وتحقيق أكبر قدر ممكن من التفاعل والتكامل بين العناصر الميلودية ، والعناصر المصاحبة ، فى حين يحقق على مستوى السياق نجاحاًمماثلا فى تأصيل البعد الدرامى للقصيدة الشعرية من خلال توكيد جدلية الفعل الإنسانى ، تاريخياً وسياسيا ، بين الذات والذات من ناحية ، وبين الذات والواقع الاجتماعى المستلب من ناحية أخرى .





ويعمل تشابك الترابطات البصرية والسمعية واللونية فى تشكيل بنية (الصورة الكلية) عند حسب الشيخ جعفر على تأصيل الوعى الجمالى بمعطيات الإدراك الحسى ، التى تسعى بدورها - عن طريق التحام النسيج الإيقاعى والنسيج السياقى فى نسيج واحد محكم - إلى إضاءة عنصر الدلالة إضاءةً تدريجية .

— ٤ —

تمثل علاقة (الاتصال/الانفصال) إذن جوهر الصراع الدرامى فى قصائد حسب الشيخ جعفر الأخيرة ، حيث « توجد قوتان فاعلتان : قوة الجذب أو الشد ، وقوة الإبعاد أو التنافر . فبالجذب تتكون نوى من المادة أشد صلابة ؛ وبالتنافر تبتعد ذرات مفردة عن دائرة النواة ، فتنشأ عن ذلك حركة دائرية حول النواة الثابتة »[١٥] . وهذه الحركة الدائرية المنتظمة حول مركز ثابت هى ما تفسر طبيعة الصراع الدرامى فى قصائد الشاعر ؛ فالصراع الدرامى ينشأ دائماً وينمو ويتطور وفق نمط ثابت فى شعر حسب ، ولا يخرج — فى أغلب الأحوال - عن إطاره المعهود ؛ هذا الإطار الذى تفرضه حركة الدائرة على مستوى الصوت والسياق والحدث ، ومن ثمَّ على مستوى الاختيار النهائى أو الدلالة .

« أحاول منك اقتراباً وأهرب ،
آتية فى الصدى
الصخر والبحر وجهك
آتية فى التشتت
أوقفنى فى السؤال التفاتك ،
والشاحب المتستر » .
— . — . — . —
سومين؟ صاحية فى دخانى ، وماضية فى زمانى
... » الخ
(التيزك)

إلى قوله :

« أدرى أننا فى الذرة الأولى التقينا وانفصلنا ، فأنا أرقب كوناً آخرا يجمع نصفينا الغريبين ،

يدانا النار والموجة

فى غربتنا الغربية ،
الضغطة فى (الباص) على الكف التقاء غابر فى اللهب البكر ،
ارتجاج الشفة ، البوح صدى زلزلة فى كوكب منقرضٍ ،
فى الكهف باقٍ حجرٌ يحمل شيئاً من تقاطيعك خطته يدى ،
فى الصخر رجعٌ منك ...
عودى امرأةً سومين ، عودى امرأة ! .. »

الفعل الدرامى هنا (هذا الفعل الثابت والمحبط) ليس فعلاً صاعداً بالمعنى الدرامى المعروف لهذه الكلمة ، ولكنه فعل استاتيكى ، يخضع بشكل دائم إلى نمط واحد من الأقواس والمنحنيات ، والعلاقة بين طرفى الصراع (وجه البطل أو الفاعل/وجه المرأة الحلم أو المفعول) لا تنمو دائماً وفق سياق متدرج لحدثٍ محدد فى الزمان والمكان ، ولا تخضع لتفاعلات اجتماعية أو حياتية تتأصل جذورها فى تربة الواقع الموضوعى والتاريخى ، ولكنها تخضع — فى المقام الأول - لفاعلية الدوران الثابت الذى تفرزه (الرؤية الكونية الحلولية) زماناً أو مكاناً . أما الفاعلون الآخرون فيأخذون - فى المعتاد - دورا ثانوياً فى دائرة الصراع الدرامى بين الوجهين الأساسيين، سواء كان هذا الدور بالسلب أو بالإيجاب. وهذا ما يكشف عن أن المظهر الوحيد الفاعل لعملية الصراع فى القصيدة هو تلك الحركة الباطنية المنسربة فى تدفق وعنفٍ بين طرفين دالين ، يشى أحدهما بالتحول الأسطورى المستمر لوجه المرأة الحلم أو (المفعول) ، فى حين يشى الآخر بحركة (الفاعل) التى تتلبسها طبيعة السحر أو الحلم .

وهذه الحركة الباطنية ، بما تنطوى عليه من فعالية تراكمية لكثير من عناصر السياق التى تتبادل مواقعها ومدلولاتها ، بما تنطوى عليه من أشكال (التوازى) و(التضامن) و (التنويع) و (القفزات) ، وبما تنطوى عليه من إيقاع متكرر وصور أو مشاهد متواترة ومتنظمة ، وأفعال مضارعة مشحونة بالحركة والإيحاء ، تكشف عن طبيعة درامية خاصة لما سماه « أنتونان آرتو » بالدراما الميتافيزيقية ، أو لما أشار إليه « ميشال ليور » حين قال إن « الأسطورة والخيال والموسيقى تؤلف الشكل اللحمى فى الدراما الفكرية المعاصرة ، تلك الدراما التى تتحالف فيها الواقعية الدقيقة ، واللاواقعية الأكثر جراءة ، حيث يصور التاريخ والميثولوجيا كافة الشواغل المعاصرة ، بل ويدفعها إلى أقصى حدودها »[١٦] .

هنا قد يتآزر (الدرامى) و (الملحمى) معاً ، لخلق هذا النسيج المتفرد من أشكال الصراع الرمزى الذى يرتكز على المراسلة والشبه بين الطبيعى والأسطورى ، وينم فى طياته عن حركة (الواقع الأسطورة) التى تشفُّ عند تحليل أبعادها عن جوهر المفارقة الدرامية الحقيقى ؛ تلك المفارقة التى تكمن جذورها بالضرورة فى تربة الواقع الاجتماعى والسياسى ، وإن عبرت عن نفسها فى شكل (الدراما الأسطورية) ، التى تتمثل النجاة من خلالها فى الانتصار الشامل على النقص أو التناهى . وهذا النقص أو التناهى هو ما يعكسه الشاعر فى صورة (الاغتراب) بما هو إشكالية اجتماعية ، وفى نمط الاستجابة الذى يتأرجح بين الانسحابية والتمرد الطوباوى ، وينتهى بنوع من الاستعذاب الصوفى الخفى لمشاعر (الإحباط البطولى) حيث يتوحد الشاعر فى شخصيات (فاوست/هاملت/دون كيشوت) - كما سبقت الإشارة من قبل .

فى هذا النموذج الخاص من التعبير الدرامى فى القصيدة ، لا يتشكل صراع حاد بين قوى بعينها ، أو ضد قوى بعينها ، وإن كان هذا الصراع كامنا بصورة أساسية فى طبيعة هذه القوى . ومن هنا تختفى أو تكاد محكات التماسّ والصدام بين أطراف الصراع الدرامى فى القصيدة ، ولاتشى المفارقة الدرامية بنفسها فى صورة حادة وقاطعة ، بقدر ما تشى بنفسها فى دوامات متوالدة من حركة الفعل ونقيضه ، فى إطار زمنى أسطورى ملتبس ومتداخل العلاقات .

هذا هو الشكل الدرامى الخاص الذى يوائم بين طبيعة التجربة الشعورية من جهة ، ويتواءم مع طبيعة التشكيل الجمالى للموقف الإنسانى الذى يتبناه الشاعر فى قصائده ، من جهة ثانية[١٧] .

قد يقترب حسب الشيخ جعفر - كما يقول بعض الباحثين - من شكل القصيدة السومرية/البابلية القديمة ، من حيث توثيقه للصيغة الروائية - الدرامية للقصيدة ، أو من حيث متابعة الشاعر السومرى والبابلى القديم فى امتلاك الواقع عن طريق خلق الأسطورة ، ولكن الواقع الاجتماعى والحياتى الشخصى دفع بحسب الشيخ جعفر إلى هذا الاختيار المضمونى والجمالى كى يعبر من خلاله عن (اغترابه على مستوى الذات والجماعة) . كذلك يتبدّى هذا الاغتراب فى إضاءة المفارقة الدرامية الثابتة (الاتصال/ الانفصال) ،

وتحليل بعديها ، الذاتى والاجتماعى ، جد مختلف عن واقع الشاعر السومرى أو البابلى القديم . من ثم وجب التحفظ على فصل عنصر التشكيل الجمالى عن سياقه التاريخى والاجتماعى ، أو تحليله بمنأى عن هذا السياق .

ولكن كيف يتآزر (الدرامى) و (الملحمى) معاً ، لخلق هذا النسيج المتفرد من أشكال الصراع الرمزى أو الدراما الأسطورية ؟

تمثل القصيدة عند حسب الشيخ جعفر مشهداً عاماً يتبادل فيه الكل والأجزاء دفع عجلة الصراع الكامن فى حركة القصيدة الداخلية . ويتشكل هذا المشهد فى مضمون متكامل من عدد التفصيلات واللقطات التى تسهم كل واحدة منها فى بناء الكل . ويعمل هذا (المونتاج البنائى) فى القصيدة على خلق إحساس حيوى بالقلق والتوتر ، كما ينطوى أيضا على إمكانية خلق حركى وإيقاعى على درجة كبيرة من الفعالية . ويستعيض الشاعر بعملية (المونتاج) بوصفها تقنية ملحمية فى الأصل عن نمط الخط الصاعد فى الدراما التقليدية ؛ كما أنه يخلخل - بشكل سافر - من بنية الزمن التقليدية ، كى يمزج بحرية كاملة تقريباً بين أزمنة شتى . ومن ثمَّ تصبح القفزات المفاجئة أحيانا بديلا دراميا عن حتمية التطور المتدرج للحدث . ويلعب الحوار والسرد و(المونولوج الداخلى) ، جنباً إلى جنب ، دوراً متآزرا فى بث الرؤية الدرامية ، وإثراء فاعليتها الشكلية ، والكشف عن محتواها الداخلى .

فى قصيدة (الرباعية الثالثة) يقول حسب الشيخ جعفر :

« نفرتيتى فى آخر الليل تأوى إلى غرفتى الرطبة الحجرية فى
ثوبها الغسقى ، انحنت واحتوتنى ، هممت بتقبيلها ،
فهقهت وهى تختض ، أبصرت أسنانها الصفر تسقط :

« (خذنى إلى صدرك الرحب ،
فى الصبح يطفو على وجهى الملكى الصبا الأبدى ،
احتضنى !)
وفى لمعة البرق أبصرت أثوابها الغسقية تنحلُّ عن مومياء .

وقربتنى امرأة العزيز ، والمقهى يشوى راحتىَّ ،
اندفعت أفخاذها المليئة ، البغىُّ فى التاكسى ، انتشرنا
كالصدى فى هدأة الشوارع الشتوية ، الساعة دقت دقةً
فدقةً فى البرج :

(هل تسمح أن تعيرنى لفافة ؟)
واقتربت فى خفر أشعث تعطى فمها الأدرد
(اسمعْ ! ربما تعوزنا زجاجة أخرى . .
وفى الشقة أختى ، إنها أكبر منى ، إنما ليس كثيراً ،
اعطنى لفافة ! . . منذ أسابيع تركت السجن) » .

- . - . - . -

« على البحر تلقى بزائرها فى القرارة فى كل فجر ؛
لقدكنت آخر أسرى القبائل ؛ طوقتها دون أن أدخل
الكهف ، لما تزل تأخذ الزينة الملكية ، لما أزل واقفاً قرب
أفخاذها ! (البار) ملآن كالعادة ، القىء فى أوجه ؛ قل
لراقصة البار هل ترتضى القروىَّ عشيقاً لخمس دقائق ؟ »

(الرباعية الثالثة)

هنا يحاول حسب الشيخ جعفر - من خلال التدوير - خلق بنية درامية مركبة ، تتداخل فيها الأماكن والأزمان المختلفة ، وتقوم فى الأساس - إذا استعرنا عبارة « مارينيتى » فى بيانٍ له عن (المسرح المستقبلى) - على خلق انسجام سيمفونى فى الوعى الحسى للمتلقى .

وفى هذه القصيدة ، كما فى غيرها من قصائد حسب الدرامية المركبة ، تحل (القفزة المفاجئة) محل (الخط الدرامى الصاعد فى اتجاه واحد) ، ويتبادل السرد والحوار إضاءة لحظة الحدث الدرامى ، كما يلعب التراوح السياقى بين أنواع الضمائر من ناحية (المخاطب - المتكلم - الغائب) ، وسيادة بعض الصيغ والأساليب - على المستوى الصرفى - من ناحية ثانية (الاستفهام - الأمر) دوراً آخر فى المزج بين الوظيفة الانفعالية أو العاطفية الغنائية والوظيفة الإشارية الملحمية ، أو التنويع بينهما .

وفى قصيدة (خيط الفجر) يحاول الشاعر - بدرجة أقل - خلق هذا النوع من الدراما المركبة عن طريق التنويع فى استخدام بعض الفاعلات الدرامية السابقة ، كالمنولوج ، والديالوج ، والتضمين المسرحى من كُتَّاب آخرين ، والمونتاج ، وغيرها ، على نحو يساعد فى النهاية على دفع عجلة الصراع الكامن تحت السطح إلى النقطة التى تشى عندها المفارقة الدرامية القائمة من قبل (الاتصال/الانفصال) بنفسها .

« وأقول لنفسى :
تشبهها ! »

- . - . - . -

« أدعو نادلة (البوفيت) إلى قدح ، وأطوقها ،
وأقول لعلى فى البدن المتقلب بين يدَى ألامس منها أمواجاً
أو عشبا أنبته الجرف المتصدع » .

- . - . - . -

« لا أدرى ، مكتوبٌ أن أترقب عند رصيف ما !
(لكن ماذا تترقب ؟)
لا أدرى فأنا أتوسل منذ سنين أن ألقى شيئا يدعى حباً أو موت الحب ! »

(خيط الفجر)

إذن ، فدرامية الرؤية الشعرية ، وكيفية البناء الشعرى ، يتبادلان دائماً على حد سواء التأثير والتأثر فى إطار الكشف عن كل من المظهر الجمالى والمظهر الدلالى للتجربة ، كما هو شأن المؤلف المسرحى حين يتحرر من الخضوع للواقعية الخارجية - على حد تعبير يونسكو ، إذ يحاول أن يخلق عالماً شعرياً على غرار المسرح البدائى ، وأن يتحدث عن الإنسان فى مستوى أعمق . إن الشاعر كذلك ، مدفوعاً بحساسيته الخاصة تجاه الواقع الشخصى والاجتماعى ، وبرؤيته التى تفرضها عليه طبيعة تجربته ، يحاول أن يخلق عالماً مسرحيا أو دراميا على الغرار نفسه ، وذلك حين يتحرر من الخضوع للشروط نفسها ، وإن ظلت هذه الأطُر الخارجية تمثل النبع الخفى فى تشكله ، وظل إبداعه الشعرى فى دلالته الأخيرة انعكاساً أميناً لكيفية تعامله مع تلك الأطر وطرائقه فى تشكيلها أو تركيبها .

وقد حاولت هذه القراءة النقدية - فيما حاولت - أن تصل إلى شفافية التركيب البنائى للقصيدة الشعرية عند شاعر معاصر ، يتميز بين معاصريه بقدر كبير من الأصالة والوعى ؛ كما حاولت - ما وسعها - ألا تفصل بين شقَّى هذا الوعى كليهما (الجمالى ، والاجتماعى) ، وأن تكتنه بقدر الإمكان قوانين البنية الداخلية للنص ؛ تلك القوانين التى تنتظم شبكة علاقاته ، وتعمل بشكل جوهرى وفعَّال على كشف طبيعة الموقف ، وطبيعة تشكيله .

الهوامش

(١) انظر المسرح والمسرح العكسى . مسرح الطليعة/المسرح التجريبى فى فرنسا .
تحليل ليونارد كابل برونكو لقوالب الدراما الحديثة ، ص ١٩٩
ترجمة/يوسف اسكندر ، مراجعة/د. أنور لوقا .
صدر عن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٧ .

(٢) راجع محمد الجزائرى : الغربة والحزن المكثف ؛ دراسة فى شعر حسب الشيخ جعفر . ويكون التجاوز ؛ دراسات نقدية معاصرة فى الشعر العراقى الحديث . منشورات وزارة الإعلام ١٩٧٤ ، من ص ٤٣١ إلى ص ٤٧٢ .

(٣) انظر . جيرد براند : العالم والتاريخ والأسطورة . ترجمة د. عبد الغفار مكاوى . المجلد الرابع ـ العدد الأول من « فصول » . أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٣ . ص ١١٤ .

(٤) د. محمد عاطف غيث : قاموس علم الاجتماع . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩. تحليل مصطلح الاغتراب Alienation ص ٢٠ ، ص ٢

(٥) جيردبراند : العالم والتاريخ والأسطورة . المصدر السابق ، ص ١١٤ أيضاً .

(٦) انظر تعريف « ميرتون » للتمرد Rebelion . أنماط التكيف الخمسة . كذلك انظر تعريفه للانسحابية Retreatism . د/سمير نعيم أحمد : النظرية فى علم الاجتماع ؛ دراسة نقدية . دار المعارف ، ١٩٨٢ . الفصل التاسع ، البنائية الوظيفية ، ص ٢٠٢ وما بعدها .

(٧) راجع د. عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب . دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٦ ، الفصل الثالث ، الاغتراب فى المجتمع : الواقع أسطورة . ص ٧٦ .

(٨) المصدر السابق نفسه . الفهرس التحليلى ص ٢٣١ .

(٩) انظر فراس السواح : مغامرة العقل الأولى ؛ دراسة فى الأسطورة : سوريا وبلاد الرافدين . دار الكلمة للنشر ، ص ٢٩٩ ، ص ٣٠٠ .
« وأنانا هى إلهة الحب والخصب عند السومريين ، وبها ارتبطت مظاهر تبدل الطبيعة ؛ لأنها رضيت مختارة أن تهبط فى درجات الموت السبع إلى العالم السفلى ، لتضمن للطبيعة نظاماً تتعاقب فيه الفصول تعاقباً يحفظ استمرار الحياة النباتية على الأرض ؛ وهى برغم كل غرامياتها وممارساتها الجنسية فإن لقب العذراء لم يفارقها أبداً » .

(١٠) محمد الجزائرى : ويكون التجاوز . منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤ ، ص ٤٧٠ . وراجع كذلك هوامش ديوان (زيارة السيدة السومرية) ـ منشورات وزارة الإعلام العراقية . سلسلة ديوان الشعر العربى الحديث ، ١٩٧٤ ، ص ١٣٢ .

(١١) راجع هوامش ديوان (عبر الحائط : فى المرآة) ـ منشورات وزارة الإعلام العراقية . سلسلة ديوان الشعر العربى الحديث ، ١٩٧٧ ، ص ١٣٥ .

(١٢) رومان جاكوبسون : مفاهيم . القيمة المهيمنة . نظرية المنهج الشكلى . فى نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب . مؤسسة الأبحاث العربية . ص ٨٢ ، ص ٨٣ .

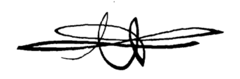
(١٣) سيسيل دى لويس : الصورة الشعرية . ترجمة/أحمد نصيف الجنابى/مالك ميرى/سلمان حسن إبراهيم . الفصل الخاص بأنماط الصور الشعرية ، ص ٩٠ .

(١٤) المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٠ .

(١٥) راجع هوامش ديوان (عبر الحائط فى المرآة) ، ص ١٣٧ . (قصيدة النيزك) .

(١٦) ميشال ليور : الدراما . ترجمة/أحمد بهجت فنصة . منشورات عويدات . بيروت/لبنان . الطبعة الأولى ، آب ١٩٦٥ ، ص ١١١ ، ص ١٦٩ ، ص ١٧٠ .

(١٧) لا تفلت من هذه الطبيعة للرؤية الدرامية عند حسب الشيخ جعفر إلا بضع قصائد قليلة ، لا تمثل فى مجموعها بنية الدلالة العامة لشعره فى مجمله . ومن هذه القصائد على سبيل المثال : « فى أدغال المدن » و « توقيع » .
ولاحظ وجوه الاختلاف بيننا وبين أحمد عز الدين فى تفسير طبيعة الموقف الدرامى وأبعاده فى شعر حسب الشيخ جعفر . راجع أحمد عز الدين : سيادة الموقف الدرامى داخل القصيدة العربية . مجلة الأقلام ، العدد الثانى ، تشرين الثانى ١٩٧٧ .



اللسانيات

وأسسها المعرفية*

تأليف : عبد السلام المسدى

عرض : محمد عبد المطلب

لا شك أن دراسة اللغويات تحظى بعناية كبيرة من الدارسين فى الغرب أو فى الشرق ؛ ذلك أن مراقبة الظاهرة اللغوية يحتاج إلى جهد من نوع خاص قد يهتم بوقائع الأشياء ، وقد يهتم بتصوراتها الذهنية ، ومن ثم كان هناك إلحاح على استخلاص الخواص الأساسية والمميزات النوعية فى مستويات الدراسة الثلاثية : اللغة ، اللسان ، الكلام .

واللغة نظام قائم بذاته وبنيان خالص يضم تحولات داخلية تظهر بنائية الفكر الذى نستشف منه كيفية تحركه وعمله الاستقرائى أو الاستنتاجى ، والذى يؤكد أن اللغة تستقر فى ذهن المتفع بها على وجه يجعلها ملكة ترسخ بناها وهياكلها كأنها السجايا الفطرية .

ولكل ذلك كان لدراسة اللسانيات أهمية خاصة قديما وحديثا ، وكان للعرب فيها دور بارز حيث قدموا للفكر الإنسانى تدقيقا وتفصيلا لدراسة اللغة قلما نجده عند غيرهم من الأجناس الأخرى . وليس معنى هذا أن نغلق الباب ونقول عندنا ما يكفينا ، فالمعرفة بما جدّ ضرورة لا يحتمها البحث العلمى فحسب بل يحتمها الواجب القومى أيضا .

والحق أن المؤلف الذى نعرض له يمد أبصارنا إلى خارج حدود الحلقة العربية لنرى صورة لحركة التفكير اللسانى لا شك أنها تخصب ما نجده عندنا من دراسات لسانية ، كما لا شك أنها تفتح أمامنا أبوابا جديدة نلج منها إلى الحداثة بكل تجلياتها . والكتاب يقع فى ثمانية فصول متدرجة بدءا من إشكالية العلم ، وانتهاء بلغته ، وختاما بأهمية الدراسة فى مجملها .

الفصل الأول
فى إشكال العلم

ويوضح المؤلف أن علم اللسان قد صار بمرتبة العلم الكلى ، وتخلص نهائيا من الاستهانة به ، ومن ثم أقبل طلاب الجامعات المتقدمة علميا على اقتحام ميدانه .

ويلاحظ المؤلف تخلف الركب العربى عن مواكبة التقدم فى حلبة علوم اللسان ؛ لأن إحساسنا بأهمية هذا الميدان مازال فى خطاه الأولى . وليس معنى هذا انعدام البحث اللسانى فى مراكز البحث العربى ، ولكن المقصود انعدام إشعاع الفكر اللسانى فى الوطن العربى ، وأسباب ذلك ترجع إلى مايلى :

أولا : اكتمال علوم اللغة عند العرب حتى عدت علومهم فى اللغة مضرب الاكتمال ، وأصبح العربى يجد حرجا فى استمداد دراساته اللغوية من غير البيئة العربية ؛ وهذا السبب ذو طابع نفسى حضارى نتيجة عدم تيسر الاطلاع على حقائق علوم اللسان فى العصر الحديث .

ثانيا : أن رجال البحث اللغوى قد ظل تصورهم للسانيات محصورا كليا أو جزئيا فى حقل الصوتيات ، وهى قاصرة وحدها فى إدراك الحدث اللغوى ، وبلوغ محركات الظاهرة الكلامية . ولما كان جانب الأصوات من أدق ما ضبطه العرب فى علومهم اللغوية فقد تدعم لدى العربى إجمالا بما يوحى بالغناء عن اللسانيات .

ثالثا : المعركة بين الوصفية والمعيارية . حيث تولدت عنها مشاكل زائفة أربكت الدعاة إليها باعتبارهما شحنتين متنافرتين على الرغم من أنها مقولتان لا تنتميان - فلسفيا - إلى نفس المنطق المبدئى ، أو الحيز التصورى ؛ فليس لزاما أن تقوم بينهما علاقة تصادم أو تلاؤم .

رابعا : اطراد الظن بأن اللسانيات فى أوساطنا العلمية والأدبية والثقافية إنما تستمد طرافتها وشرعيتها من عكوفها على دراسة

اللهجات . وقد وظف بعض المستشرقين وبعض اللسانيين العرب ذلك توظيفا خرج به عن مقاصده العلمية الخالصة ؛ من حيث اختلاط الأمر ببواعث استعمارية أحيانا ، وبواعث دينية أحيانا أخرى ، ومذهبية أحيانا ثالثة ؛ مما جعل هناك كثيرا من الريب الحافة بعلم اللهجات التى انسحبت على اللسانيات .

خامسا : أن بعض الباحثين العرب فى حقول اللسانيات يعمدون إلى الكتابة باللغة الأجنبية ، وذلك يزكى عائقات النهضة اللسانية فى الواقع العربى .

وينضاف إلى ذلك أن بعض اللسانيين العرب يرغب عن متابعة ما يكتبه البعض الآخر ولا سيما بالعربية .

كما ينضاف - أيضا - ازدهار الدراسات القطاعية وضمور البحوث النظرية ؛ فخفيت أبعاد البحث اللغوى المعاصر حتى كان المتتبع من المريدين لا يتصور للسانيات آفاقا كلية تنحو بها نحو المعارف الكلية .

الفصل الثانى
(فى موضوع العلم)

ويبدأ المؤلف هذا الفصل بالتأكيد على أن اللسانيات علم موضوعه اللغة ، ومن البداهة أن يحدد العلم موضوعه تحديدا مفهوميا . وتحديد موضوع العلم غير تحديد العلم . وقد اختار المؤلف أن يبدأ بتعريف موضوع العلم على تعريفه لذات العلم ؛ لأن الأول يضطلع به العارف بالعلم ؛ أما الثانى فيقوم به ناقد العلم حالما يستكشف مقولاته واستدلالاته . فاللسانيات يتعين فى حقها أن تعرّف الظاهرة اللغوية أكثر مما يتوجب عليها أن تعرّف نفسها .

لقد كان اللغويون من فقهاء اللغة يضعون المسلمات المنهجية فيستقى منها الفلاسفة ما به يؤلفون النظرية اللغوية الكلية . وقلما حرص اللغويون عبر التاريخ على استبقاء حقهم فى التنظير المجرد إلا رواد الحضارة العربية الإسلامية .

وقد اطرد فى العرف البشرى تعريف اللغة بأنها جملة رموز متواترة بين أفراد المجموعة البشرية التى تتحول بفعل الرابط اللغوى إلى مجموعة فكرية حضارية . وهذه الرموز تمثل ضربا من التسليم الضمنى بين مستعمليها . ثم إنها ترتبط فيما بينها بقوانين ، تنصهر بفضلها الرموز الجزئية فى شبكة من القواعد المجسمة لبناء اللغة الكلى .

والمؤلف يعنى فى هذا السياق بالمنطق الفكرى أكثر من عنايته بمظاهره الإجرائية ؛ فحدّد موقف القدماء - من خلال ذلك - بأنه آنى أقرب للسكون ، ولهذا اعتبروا قواعد اللغة قارة ؛ فهى تجنح نحو البقاء ، ولذا فهى ذات سمة أبدية . وترتب على ذلك أن اتسمت كل الدراسات الماضية (بالنظرة الصفوية) ؛ أى المحافظة على صفاء اللغة ، وكل خروج على ذلك يعتبر تجن على اللغة وأهلها . وقد ولد هذا كله ، المقاييس التقنينية التى تحكم الاستعمال ، حتى وصل الأمر إلى ربط تحريف اللغة بانحراف الخلقة .

وكل هذا يمثل أول الركنين فى تعريف القدماء للظاهرة اللغوية ؛ وهو محور الهوية الذاتية .

أما الثانى فهو محور الهوية الوظيفية .

لقد كانت الفكرة المطردة حول وظيفة الظاهرة اللغوية متمثلة فى أنها تعمل على كشف ما فى الفكر البشرى من معان وتصورات ؛ فغايتها من الوجهة الوظيفية التعبير عن عملية التفكير بما يفضى إلى تطابق مضمون اللغة مع مادة العقل ، وبهذا تكشف اللغة عن عمليتين : عملية تصوير الفكر المتكلم ، وعملية الفكر المتفهم لمادة الفكر المبلغة ؛ فعلاقة الفكر باللغة فى تصور القدماء تتحدد جدلا بما يئول إلى معادلة متسلسلة مؤداها أن اللغة هى التفكير يتحرك ليحرر نفسه فيدرَك ، ثم يدرك نفسه بنفسه ؛ فلا فكر بلا لغة ولا لغة بلا فكر .

ولكل هذا أسبغ القدماء على اللغة خصائص الإطلاق ؛ فقربوا بينها وبين فكرة الروح تقريبا مجازيا عند الوضعيين منهم ، وحقيقيا عند الغيبيين ؛ فاللغة روح والكلام تجسيد ؛ وهذا التجسيد يجرى عليها عوارض الزمان والمكان من تآكل وانحلال وفناء ؛ وهذا يفسر كيف أن الإنسان - فى تقدير السالفين - يشوه اللغة باستعماله لها .

من هنا نتبين المنطلق المبدئى الذى على أساسه حدد الفكر البشرى قديما تصوره للظاهرة اللغوية . وبوسعنا الآن استجلاء مقومات الفكر اللغوى الحديث فى تعريفه للغة ، وضبطه للعلاقة الحاصلة بين قطب المعيار وقطب الاستعمال . ويرى المؤلف أن هذا الاستجلاء سيكون متمثلا فى مبدأ الثنائية المنطقية التى تفصل حد الظواهر بواسطة رسم بناها عن حدها بواسطة ضبط وظائفها .

لقد أقامت اللسانيات جوهر تعريفها للظاهرة اللغوية على مفهوم العلامة من حيث هى (دليل) يكتسب دلالته باتفاق عارض يضفى عليه قيمة الرمز دون أن يحوله إلى رمز ؛ فالعلامات تحكمها - فى هذا السياق - علاقات من التوافق و التطابق ، ومن الاختلاف أو التضاد ، ومن التناظر أو التباين ، من خلال علاقات تتجاور أفقيا وتتراكب عموديا ، فإذا هى نسيج متكتل الأبعاد . وليس للسانى من مهمة سوى استنباط الشبكة التصنيفية التى تقوم عليها الظاهرة اللغوية ، مما يتيح له استطلاع مقومات الانتظام الداخلى عبر اكتشاف النواميس المحددة لبنية اللغة ، والمحركة لوظيفتها فى آن واحد .

أما التعريف الوظيفى للظاهرة اللغوية فيتحدد بأنها أداة الإنسان إلى إنجاز العملية الإبلاغية فى صلب المجتمع ، مما يطوع تحويل التعايش الجماعى إلى مؤسسة إنسانية تتحلى بكل المقومات الثقافية والحضارية .

ويتضح فى مقامنا ما تنبنى عليه اللغة . فهى فى ركنها الأول أصوات ، والأصوات علامات دالة يطلق عليها (الفونيمات) ؛ وهى تترابط منسجمة فى تكامل بحيث تشكل البنية الصوتية ؛ وكذلك الألفاظ إذ تولد (البنية المعجمية) ؛ والجمل إذ تفضى إلى (البنية التركيبية) . ومن كل ذلك تنبع (البنية الدلالية) .

وتعدد البنى ــ على أشكالها المختلفة ــ هو الذى ينتهى بها إلى أن تصبح (نظاما) . والنظام إذا تعدّد فصار أنظمة ، ثم تكاملت الأنظمة فى نسق متوائم ، حصلنا عندئذ على (جهاز) . وبهذا تعد اللغة جهازا . ومعلوم أن شرط كل جهاز أن تكون حركته الكلية حصيلة انسجام متواقت بين آليات مختلفة .

والجهاز اللغوى فى ارتباطه بوظيفته التى هى الإبلاغ ، يتحول إلى مؤسسة تقوم على عقد ضمنى بين أفراد المجموعة البشرية المتآلفة . وهكذا يتأكد كيف نستطيع - من الناحية المعرفية - ربط الحد العضوى بالحد الوظيفى فى شأن الظاهرة اللغوية .

ويمكن على هذا الأساس أن نقدر أن اللسانيات قد أبرزت تعريف اللغة بوظيفتها التى هى الإبلاغ ، ثم لما عملت على تفسير تحقق هذه الوظيفة انكبت على فحص المقومات التكوينية ؛ فأردفت إلى التعريف الوظيفى تعريف اللغة بنيويا ؛ فاكتملت حلقة الدائرة منطقيا من حيث أسس الحد . وإذ تعرف اللغة بغايتها ينتقص فى حقها أن تكون هى فى نفسها غاية ، إنما هى وسيلة أداء ؛ هى مطية تركبها الرسالة الدلالية الجامعة بين شخصين على أقل التقديرات العددية .

واستغراق العمق الأنطولوجى يجعلنا نرى اللغة باعتبارها العامل الجوهرى فى إخراج الإنسان الفرد من عزلته الوجودية ؛ أى هى مركز التقاء الفرد بالفرد ؛ وليس هذا ممكنا بغير الإنجاز الوظيفى للغة .

يتضح إذن أن الفكر اللغوى القديم قد استقر على عقد علاقة مخصوصة بين المعيار والاستعمال . أما وجهة نظر اللسانيات فإنها تفضى إلى تقدير معاكس ؛ أى على فلسفة غائية أكثر مما هو مقام على فلسفة عليّة . بمعنى أن الاستعمال من حيث النشأة فى الوجود يسبق المعيار[1] .

ويجب هنا أن نضع فى الاعتبار ثنائية الآنية والزمانية . فالألسنة البشرية تتطور تطورا قد يكون غير ملحوظ لبطئه الشديد ؛ إذ إن التغير لا يتوقف إلا إذا حدث توقف عن الاستعمال ، ومن ثم فهو يختلف فى درجته وكثافته . ومادام الناس يتحدثون باللغة على فطرهم فإن حركة التغير اللغوى تبقى هى الأخرى على سجيتها . فإذا أدركوا من الحضارة ما به تنشأ لديهم العلوم والصنائع ظهرت المؤسسات المعرفية ومنها (النحو) ، من حيث هو العلم الكلى الذى يقبض على أزمة المؤسسة اللغوية فيذعن لها المستعملون ؛ فوظيفة النحو هى الخروج بالمعيار من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل .

لقد قام النحو العربى أساسا كابحا لجموح التفاعل بين المؤسسة اللغوية وناموس الزمن الطبيعى ؛ فالنحو فى أصل نشأته امتثال دينى مذهبى أكثر مما كان تطلعا من تطلعات الفكر نحو عقلنة الحدث اللغوى .

ولما كان النحو فى جوهره معياريا يؤكد فى ذاته قانون (ما يجب) ، فإنه يتضمن فى منعطفاته بالاستتباع الحتمى إقرارا بأنه تقنين مغاير لـ (ما هو كائن) بالفعل ، أو لما هو صائر بالقوة . فالنحو إذن وازع يردع طبيعة الأمور فى فطرتها الخلقية ، شأنه شأن كل القوانين الوضعية فى الحياة الجماعية . ولذلك كان هو محاولة تقييد حركية الصيرورة الزمنية . وعليه يجوز لنا أن نقرر بأن النحو - فى تاريخ الحضارة العربية - هو موقف لا من اللغة ذاتها ، وإنما هو موقف من خصائصها الملازمة لها . وأبرز تلك الخصائص التغير والاستحالة ، فالنحو إذن موقف من تغير اللغة وليس موقفا من الظاهرة اللغوية فى حد ذاتها : لها أو عليها . فالنحو على نحو من الأنحاء إقرار بالظاهرة واعتراف بها .

والنحو بمفهومه الأعم ، اسبق إلى اتخاذ اللغة موضوعاً للعلم . ولكن اللسانيات ــ وإن شاركته مادة العلم - فإنها قد غيرت أسلوب تناولها ؛ وهذا الذى أكسب اللسانيات شرعية العلم المستقل بذاته ، لكنها لا تنفى علم النحو ولا تنقصه . إذ لا معنى للبحث اللسانى ما لم نستنبط نظام اللغة عن طريق استخراج مؤسستها النحوية ؛ فالنحو قائم على (ما يجب أن يكون) ، واللسانيات قائمة على (ما هو كائن)[2] .

الفصل الثالث
(فى بنية العلم)

يلج المؤلف إلى الأنساق الدلالية فى الكون ويوضح أنها ثلاثة :

١ ــ الدلالة الطبيعية : وفيها يقرن العقل حقيقة ظاهرة بحقيقة غائبة متخذا من الأولى دليلا على الثانية ؛ فعلاقة الدال بالمدلول علاقة السبب بالنتيجة .

٢ ــ الدلالة المنطقية : وفيها يتحول الفكر من الحقائق الحاضرة إلى حقيقة غائبة عن طريق المسالك العقلية بمختلف أنواعها . ونعت هذا الضرب من الدلالة المنطقية يرجع إلى وجوه التحصيل فى المنطق من حيث هو تصور مطلق ، ومن حيث هو تصور معرفى يردف إلى لفظ (العلم) فيكون (علم المنطق) .

٣ ــ الدلالة العرفية : وفيها لا يتسنى للعقل البشرى من تلقاء مكوناته الفطرية أو الثقافية أن يهتدى إلى إدراك فعل الدلالة ، إلا إذا ألم سلفا بمفاتيح الربط بين ما هو دال وما هو مدلول ؛ وهذا الإلمام من المواضعات التى يصطنعها الإنسان إما بإعمال الرويّة ، أو باتفاق السلوك .

والدلالة العرفية تنشىء نظاما علاميا ، لكنه بذاته ليس نظاما سببيا . وفى هذا يختلف عن نظام الدلالة الطبيعية والمنطقية ؛ فالعلاقة تبدأ منعزلة ثم تتجمع مع جنسياتها ، لتكون نواة انتظام ، قد لا يبلغ أى درجة من التعقيد ، لبساطة مركباته[3] .

الفصل الرابع
(فى حدّ العلم)

يرى المؤلف أن مقومات الحدث اللغوى تقتضى بعض المستخلصات ، أهمها فى هذا النطاق أن العلاقة تنطوى على القصد ؛ إذ يقتضى دستورها الدلالى توفر النية فى الإبلاغ ؛ وفى هذا تتميز عن القرينة ؛ لأن القرينة تشمل كل شىء يدرك مباشرة ، فيفيد دلالة تتعلق بغيره ، أما العلامة فإنها تدل بوضع هو اصطلاح متفق عليه تصريحا ، أو مسلم به ضمنا . ولا يكون أمر المتلقى للعلامة إلا قاطعا ، فهو إما عالم بالاصطلاح فمستفيد إذن بفحواها ، وإما هو جاهل فلا ينفعه اجتهاد فيها ولا تأويل بشأنها[4] .

فإذا جئنا إلى الرمز ألفيناه ينبنى قبل كل شىء على الخصيصة التشكيلية ، لأنه بمثابة ما يقوم مقام غيره ، وبذلك يمتاز الرمز بإحداث وقع الصورة التى يتخذ رمزا لها ؛ فاتخاذ صورة الأسد تعبيرا عن مفهوم القوة يدعم فكرة تحويل الشىء من دلالته بذاته على ذاته إلى دلالته بذاته على غير ذاته .

ومن شروط تحقق الرمز طواعيته لهذه الدلالة على غير ذاته ، وهى طواعية مزدوجة ، بعضها ذاتى بما ينبثق منه من طاقة تعبيرية أو إيحائية ، وبعضها موضوعى بما يتوفر لدى المتلقى من قابلية التمثل للربط بين الرمز وما يرمز إليه .

والأصل فى العلامة أن تكون عرفية ، كما أن الأصل فى الرمز أن يكون منطقيا . ولكن قد تزدوج دلالة العلامة فتكون عرفية طبيعية ، مثلما تزدوج دلالة الرمز ــ أحيانا ــ فتكون منطقية عرفية ؛ وهذا يؤدى إلى حقيقتين :

الأولى : أن مفهومى العلامة والرمز يستوعبان كل أنساق الدلالة فى الكون .

الثانية : أن دائرة العلامة تنفرد بنمط الدلالة الطبيعية ، وأن دائرة الرمز تنفرد بنمط الدلالة المنطقية ، ثم يشتركان فى قاسم العرفية .

وبادىء ذى بدء فى هذا المقام - يقرر المؤلف - أن مبدأ الاعتباط المحض فى اقتران دوال اللغة بمدلولاتها يعد الوجه الخلفى لدعامة العرفية ضمن أنساق الدلالة الكونية . فإذا استحضرنا ما آل إليه الأمر فى شأن العلامة والرمز تحقق أن الأنظمة التواصلية مبنية على مبدأ التراكب بين الأنساق الإخبارية ؛ أما الظاهرة اللغوية فأساسها النظام الاصطلاحى ؛ فاللغة تجنح عموما نحو التماثل مع متصور العلامة ، فتكون اللسانيات قطب الدوران فى العلامة العرفية ؛ ففى اللغة الاصطلاح أساسى ، والطبع والمنطق فرعان عليه ، وفى غير اللغة من الأنماط التواصلية الطبع والمنطق أصلان ، والعرف فرع عليهما ؛ فالأنظمة العلامية - غير النظام اللغوى - لما كانت عناصرها التكوينية الأولى منجذبة نحو أحد الاقترانين - الطبيعى والمنطقى - فإن طاقتها الاستيعابية من - حيث الدلالة - لا تتسع بقدر اتساع النظام اللغوى الذى هو منجذب بطبعه نحو الاقتران العرفى ؛ فاللسانيات تقبض معرفيا بزمام العلامية ؛ لأن النظام اللغوى هو النظام العلامى الأوفى ؛ فهو الأصل بالتقدير والاعتبار .

الفصل الخامس
(فى مادة العلم)

فى مراتب الظاهرة اللغوية نجد أن اللسانيات تهتم بتولد الحدث وبلوغه وظيفته ، ثم بتحقيقه مردوده عندما يولد رد الفعل المنشود . وهكذا يكون موضوع علم اللسان اللغة فى مظهرها الأدائى ، ومظهرها الإبلاغى ، وأخيرا فى مظهرها التواصلى . ومما هو شائع بين اللسانيين أن مادة علمهم ليست الكلام ولا اللسان ، وإنما هى اللغة . فالحقل المعرفى متقيد بالبحث عن القوانين العامة التى لا تفارق الظاهرة اللغوية إطلاقا فى أى لسان تجسمت ، ومع أى كلام تحققت ، وبأى مصر وعهد نطق بها الناطقون ودرسها الدارسون ، فهى ما اصطلح عليه بالكليات اللغوية .

والمعنى بمراتب الظاهرة اللغوية هو جملة التجليات التى من خلالها يدركها العقل بحسب تصورات اختبارية متميزة . واستعمال مصطلح الظاهرة يعنى إطلاقه على جملة المستويات التصورية . ومعلوم من الناحية المنطقية أن الكليات الذهنية تتحدد بمراتب ثلاث : مرتبة الظاهرة العامة ، ومرتبة الظاهرة النوعية ، ثم مرتبة الظاهرة الفردية ؛ وهذا مبدأ كلى يعم كونيا الأشياء والوقائع والظواهر .

فلفظ الكلام يقترن بمستوى الظاهرة الفردي بحيث لا يضاف إلا إلى الفرد الناطق به . ولفظ اللسان يمثل مرتبة الظاهرة النوعية فيضاف إلى الأقوام ؛ أى إلى المجموعات البشرية المشتركة فيه . أما لفظ اللغة فيقترن بمرتبة الظاهرة العامة ؛ فيكون فى أذهاننا - حال إطلاقه - مضافا ضمنيا إلى البشر كافة ؛ وكلها يطلق عليها (الظاهرة اللغوية) .

ومن الواجب بعد ذلك تحسس مقومات الظاهرة اللغوية من خلال تجلياتها فى الذهن ؛ فعالم اللسان عندما يعرض لمنزلة اللغة يكون هدفه المبدئى استقراء أمر الخصائص المطلقة التى ينضوى تحت حقائقها النشاط اللغوى الإنسانى فى مستوى تجريدى من خلال كون اللغة بناء صوتيا وعملا فيزيولوجيا وفعلا نفسانيا ، ثم ظاهرة اجتماعية ، ثم هى أخيرا حقيقة تاريخية .

وأول ما يلفت الناظر فى دقائق اللغة وأسرار تجلياتها ، أن للمجاز وزنا وثقلا فى حياة اللغة . والمعنى بحياة اللغة جانبها الوظيفى الأول ، وهو الاستخدام النفعى عند التعامل التلقائى ؛ فاستعمال اللغة يقتضى تعريفا مزدوجا للألفاظ بين دلالة بالوضع الأول وهى الدلالة الحقيقية ، ودلالة بالوضع الطارىء وهى الدلالة المجازية التى تعتبر دلالة منقولة ومحولة .

فأمر التحول الدلالى إنما يستند إلى قانون الحاجة ، والحاجة تولد الوسيلة ، بل وتولد العضو المنجز لها . ولما كانت اللغة صيرورة حية على درب الزمان لزم أن تكون لها نوافذ مفتوحة على مضاعفات الوجود والحضارة .

الزاوية الأخرى التى يفحص من خلالها مشكل التوالد الداخلى تخص وضع المصطلحات فى المعرفة الإنسانية . وأول أمر فى تولد المواضعات المعجمية طبقا لاقتضاء تولد العلوم والمعارف ، هو تحقق مبدأ أصولى متصل مباشرة بفلسفة العلوم عن طريق إشكاليته اللسانية ؛ وهو أنه لا مناص لأهل كل علم وصناعة من ألفاظ يختصون بها للتعبير عن مرادهم ؛ ولهذه الحقيقة وزن معرفى بما أنها تربط الفكر باللغة من حيث هو يعلق العلم على أدواته الإبلاغية .

وعندما يعرض عالم اللسان لمنزلة اللسان فإنما يدخل إلى مجال تحقيق الظاهرة اللغوية فى علاقة اللغة بالحياة الاجتماعية ، ويساعد ذلك على تصور الصلة بين المستوى التجريدى والمستوى الواقعى ، كما يعين على إدراك خصائص اللغة من خلال الفروق القائمة بين الألسنة ؛ فاللسان لا يوجد خارج المجموعة ، ولكن له أيضا وجود مستقل عن كل فرد من أفرادها .

فإذا تركنا اللسان ووصلنا إلى الكلام ، نكون قد انتقلنا من الظاهرة النظامية إلى السلوك العينى ؛ فاللسان إمكانات قائمة ؛ والكلام تعريف جزئى لبعضها .

ويقوم الكلام على مبدأ الفروق الفردية ؛ أى على اختلاف نطق أبناء المجموعة اللسانية الواحدة . وهناك فروق بنائية على المستوى التشكيلى للكلام من رصيد معجمى ، وتركيب نحوى ، وتصرف سياقى ؛ فما يستعمله الفرد من ذلك لا يتطابق مع ما يستعمله الآخرون ؛ والعامل فى تنويع كل ذلك هو إملاءات البيئة والثقافة والعقيدة والمهنة والظروف المادية والتجربة الشعورية ، فضلا عن مكونات أخرى تخص الذكاء واللباقة وطلاقة الإفصاح . ومن كل ذلك يتكون أسلوب الفرد فى تصريف الكلام .

الفصل السادس
(فى منهج العلم)

إن اللسانيات مدينة بعلة وجودها للمنهج أكثر مما هى مدينة للموضوع . ولذا فإنه صار متعينا أن يحظى البحث فى أسس المنهج بمنزلة الدعامة الأصولية ؛ تلك التى تمس فلسفة العلم ونقد ثماره .

وصار التدوين التاريخى لحركة العلم اللسانى قائما على تعقب الصيرورة المنهجية التى تخللت لحمته . غير أن المسار المنهجى الذى توخته اللسانيات منذ اكتسابها الشرعية المعرفية لا يمكن أن تتضح أعماقه إلا إذا تم ربطه بنشأته التاريخية ، وتمت مقارنته بالمنهج الذى سلكته المعارف اللغوية قبل بروز اللسانيات الحديثة .

ويرى المؤلف من خلال عرضه لمنهج العلم أنه قد سيطر منزعان منهجيان على الحركة العلمية فى القرن الماضى ، وهما منزع الوعى بنواميس الصيرورة التاريخية ، ومنزع البحث عن القوانين المتحكمة فى نظام الظواهر عبر حركة التاريخ . وهذا ينطبق تماما على العلوم اللغوية ، بل لعل هذه العلوم هى التى استوعبت على أكمل وجه ذينك المنزعين ، حتى نراهما منصهرين تماما فى ميدان البحث اللغوى طيلة القرن التاسع عشر . ومن هنا كان المؤرخون يسمون تلك البحوث ــ غالبا ــ باللسانيات التاريخية ، فإن دققوا سموها اللسانيات المقارنة .

والحقيقة أن ما أفاض فيه اللغويون من دراسات النحو المقارن ، كشفا للقرابات اللغوية وتصنيفا للألسنة البشرية ، وإحكاما لشجرة الأنساب ، عن طريق التدرج السلالى بحثا عن الأصل الأوحد المصفى ، إنما كان امتثالا أمينا لتصور مبدئى يخص علاقة الإنسان بالوجود والكون والطبيعة والتاريخ ، مما طفت فقاقيعه على سطح الوعى الفلسفى والعلمى والاجتماعى ؛ فأثمر ظواهرية هيجل ، ومادية ماركس ، ووضعية كونت ، واجتماعية دور كايم ، وتطورية داروين .

لقد انطلق رواد الحركة اللغوية فى القرن التاسع عشر من حقيقة ثبتت مع نهاية القرن الثامن عشر ، فحواها أن الألسنة البشرية تتغير مع الزمن بالضرورة ؛ وتغيرها يفضى إلى انسلاخ صور لها بعضها من بعض حتى تفارق على التدرج هيئتها الأولى كليا . ولأول مرة فى تاريخ المعارف اللغوية يحصل التسليم بأن دراسة تغير الألسنة البشرية تمثل علما قائما بذاته ؛ وهذا ما عمل اللغويون طيلة القرن التاسع عشر على بناء صرحه . ومنذ استقام على الطريق المعرفى المنهج الذى سيقود البحث اللغوى فى إجراءاته التطبيقية ومستنداته النظرية ، لم يكن اللغويون ليعوا أنه لم يكن إلا منهجا من بين المناهج الممكنة ، ولهذا لم يفارقوه ، ولم يحتاروا فى خصه بمصطلح يحده ، إنما الذى بلور التصور الذهنى المناسب هو فردينان دى سوسير .

وعند هذا الحد ظهرت مقولة الزمان التى أنبتت مقولة اللغة الأم من غيابات التاريخ . وقد هال اللغويين ما أوقفهم عليه البحث من تعقد الظاهرة اللغوية فى تفاعلها مع الزمن ، فإذا كل ما قيل عن اللسان الأوحد المصفى سراب لا يغنى . وكل ذلك أكد حقيقة علاقة الإنسان باللغة عبر الزمن . وكم كانت خيبة بعض اللغويين عظيمة حينما أيقنوا أن أبحاثهم التاريخية قد حكمت عليهم بنبش قبور الألسنة دونما طائل .

وإذ تأكد الوعى بهذا المضيق المعرفى مع منتصف القرن التاسع عشر ظهرت محاولة انبرى لها بعض البحاثة اللغويين يعيدون فيها تأسيس علمهم بمراجعة قواعده المنهجية وضوابطه الغائية ، وهم فى معظمهم من الألمان ؛ حيث نادوا بأن تتجاوز اللسانيات التاريخية مجرد وصف التغيرات المتعاقبة ، وأن تسعى إلى تفسيرها بالكشف عن الأسباب المؤدية إليها فى صميم الاستعمال اللغوى .

راح هؤلاء النحاة الجدد يحولون العلم اللغوى من مجراه الوصفى إلى نهج تعليلى ؛ وكانوا فى ذلك مدفوعين بجاذبية المذهب الوضعى السائد ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يفلتوا تماما من قبضة المسلك التاريخى ، فكانوا أبناء بررة للنحو المقارن .

فى هذا المناخ المعرفى ظهر دى سوسير ممثلا لثقافة عصره ، وقد شب واكتهل ابنا للغويات التاريخية ؛ فكان فى أبحاثه نحويا مقارنا ؛ ومن هنا أدرك المأزق المعرفى الذى آلت إليه اللغويات التاريخية بما فيها حركة النحاة الجدد ؛ وعلى هذا الأساس جرد المفاهيم المناسبة لإجراء نقده الأصولى ، وذلك عن طريق اشتقاق ثنائية الآنية والزمانية التى هى واسطة العقد فى كل تفكيره . لكن المهم أيضا أنه أرسى القواعد الأصولية للبديل الذى نقض مقولة الزمانية فى سلطتها المطلقة من الناحية المعرفية ، وإن ظل البديل الذى هو الآنية ثاويا وراء حلبة المعارف فى تصارعها وتكاملها ، إلى أن تضافرت الروافد عليه ليبرز على ساحة المعرفة فيمسك بأزمة العلم اللغوى ، ويجر إلى نهجه سائر العلوم بما ولده من رؤية جديدة للظواهر ، هى الرؤية البنيوية من حيث هى المركب الفلسفى الذى تحركه الآنية .

وبين ميلاد الآنية على يد سوسير يمر عقدان تتوازى فيهما تيارات البحث اللغوى ؛ حيث نجد على صعيد المقومات المعرفية (جسبرش) يحصر هوية الظاهرة اللغوية فى مستواها الأدائى ؛ أى عند تجلياتها الإنجازية ، فلم يقر إلا بشرعية مستوى الحدث الكلامى بوصفه مقوما للعلم اللغوى .

وبينما كان جسبرش صدى للتطورية الداروينية جاء (فندريس) صدى لعالم الاجتماع دوركايم ، حيث غامر بالتاريخ عبر اللغة من خلال مؤلفه (مدخل لغوى إلى التاريخ) .

وخلال هذه الفترة كان فرويد يغوص فى أعماق النفس البشرية ، في حين ظهر فى الولايات المتحدة عالم من أصل ألمانى هو (إدوار سابير) . وقد كان لنظرياته شأن فى تطوير اللسانيات من الوجهة المعرفية ، حيث وسم البحث اللغوى بسمة المنهج الذهنى على نحو يعتبر ارتباطا بنظرية الاستبطان النفسى عند فرويد .

وعلى صعيد آخر ، نصادف حركة موازية انطلقت من حقل العلوم الفيزيولوجية وعبرت ميدان علم النفس لتصل إلى علوم اللغة فتنبرى نقيضا للتيار الذهنى بعامة ، وكان منشأها على يد الروسى (بافلوف) .

ثم جاء (جون واتسون) فى الولايات المتحدة ـ وهو عالم نفسانى ـ مؤسسا المذهب السلوكى فى علم النفس نقيضا للمذهب الاستبطانى ، ثم كان (بلومفيلد) الذى تمثل المذهب السلوكى حتى تشبع به ؛ فانطلق يؤسس علمه اللغوى على قواعد ما اكتشفه ، مجسما ما أنجزه (واتسون) فى البحث النفسى .

وقد لعبت البنيوية دورا مؤثرا فى هذا المناخ ، حيث تضافرت المعارف فى توليد المستحدثات الأصولية ؛ فاللسانيات لم تكن إلا إحدى دوائر ثلاث تقاطعت فولدت مجالات مشتركة ؛ والدائرة الثانية هى النقد الأدبى ؛ أما الثالثة فدائرة البحث فى الأجناس البشرية .

وإذا كان سوسيرهومركز الدائرة الأولى ، فإن مركز الدائرة الثانية قد جسمه (جاكبسون) ، مثلما مثل (ليفى ستروس) مركز الدائرة الثالثة .

الفصل السابع
(فى توظيف العلم)

وبداية لا يشك المؤلف فى أن أهمية الدراسات اللغوية الحديثة لم تتبلور إلا منذ دخلت المستخلصات النظرية ؛ حيث الاستثمار فى تطبيقات استقرائية ؛ وهى مرحلة تجددت بها مناهج تدريس القواعد اللغوية بعامة ،كما تطور معها أصول التقويم اللغوى ذاته ، بما شمل من تصنيف للدراسات اللغوية اعتبارا بما جد من أفنان ضمن الشجرة اللسانية العامة .

ومن الملاحظ فى هذا الحال أن الدراسات العربية كان حظهاأكبر فى الجانب النظرى ، وذلك اتصالا بالجانب التعليمى ؛ وتعليم اللغات يتضمن بدوره معايير مختلفة ليست من الثوابت فى شىء ، ولذا تعذر تسخير العقل الآلى فى تعليم اللغات لاستحالة وضع نموذج رياضى لها ؛ فالمتغيرات إذا استعصت على الحد الكمى والضبط النوعى تعذر قياسها ، ومن هنا كان على معلم اللغات أن يستنير بما تمده به اللسانيات من معارف علمية حول طبيعة الظاهرة اللغوية .

وتعليم اللغات اختصاص بذاته ، وليس هو جوهر اللسانيات التطبيقية ؛ ولكن إذا أدرجنا فى محور تعليم اللغات كل القضايا المتأتية من التخطيط التربوى والقرارات التعليمية مما يتخذ خارج جدران الفصل ، تجلت شرعية حضور اللسانيات التطبيقية فى قضية تعليم اللغات برمتها ؛ تماما كشرعيتها فى علاج العاهات الكلامية ، أو فى فحص النص الأدبى .

إن اللسانيات المعاصرة لما قامت على أساس مبدأ الشمول المعرفى ، ودك حواجز الاختصاصات بوصفها نمطا تفكيريا فرض عنوة ، فإنها قد اقتحمت حوزة الاكتساب : ما اتصل منها باللغة ذاتها ، وما ارتبط منها بالمعرفة والإدراك جملة . والذى فتح لها السبيل واسعة لولوج جدلية التحصيل بكامل الشرعية العلمية ثلاثة أشياء :

أولها : ازدهار اللسانيات التطبيقية .
ثانيها : بروز علم النفس اللغوى ..
ثالثها : بروز علم التحكيم الآلى .

وقد وجدت اللسانيات ما وفر لها شرعية التطرق إلى حقل اكتساب اللغة . وقد حدث ذلك فعلا عندما عكف رواد اللسانيات التحويلية ولا سيما فى فرعها التوليدى على استثمار نظريتهم اللغوية فى مطارحة قضية التفكير وعلاقته بالكلام . وأول ما عكف على قضية الاكتساب علم التربية ، وعلم النفس ، ثم علم النفس التربوى ؛ وهومزيج من السابقين ؛ حيث يقوم بعملية التحصيل باعتبارها إشكالا نفسانيا .

وأول أفنان المعرفة يتناول حقول الإدراك إنما هو علم اللغة ؛ لأنها سبيل شامل وغير مقيد فى كل تحصيل معرفى واكتساب إدراكى .

فنجاح خطط تعليم اللغات موقوف على كل الأطراف المتصلة بها ؛ وأولها المجتمع ممثلا بالسلطة التربوية ، ثم علم اللسانيات التطبيقية ، فالمعلم المباشر فى فصله .

وأول مراتب قضية الاكتساب من الوجهة الدراسية العامة أنه تعلم مباشر لمواضعات اللغة .

المرتبة الثانية فى جدلية الاكتساب اللغوى تتعين بارتقاء الإنسان من ممارسة تلقين اللغة فعليا إلى وصف عملية التعليم وطرقه .

والمرتبة الثالثة تتمثل فيما يسمح به الخوض فيها من تطرق أصولى يتصل مباشرة بجوهر الركائز التى تقوم عليها اللغة .

لقد كان النحو التوليدى تيارا لسانياً ظهر بالولايات المتحدة كرد فعل للمدرسة التوزيعية . وصورة ذلك أن البنيوية فى الدراسات اللغوية قد تميزت فى الولايات المتحدة بسمات نوعية تجلت بخاصة مع مدرسة (بلومفيلد) منذ العقد الرابع من هذا القرن ، حتى أصبحت تعرف فى الوقت نفسه بالمدرسة البنيوية والتوزيعية والوصفية .

ويعتبر هؤلاء البنيويون أن اللغة عادة من العادات تكتسب بالمحاكاة والقياس . أما (بلومفيلد) ومدرسته فقد نبذوا كل عامل نفسانى أو فلسفى فى تقدير الظاهرة اللغوية ، وقاوموا كل اعتبار صفوى حتى نفوا وجود الخطأ فى اللغة معتبرين أن كل ما ينطق به الإنسان (صحيح لغويا) . بينما ركز التيار التوليدى على المستويات القصوى فى الكلام وتجسمها التراكيب والجمل ، معرضا نسبيا عن المستويات الدنيا ؛ وهى مستوى الصرف ، ومستوى وظائف الأصوات ؛ إذ يعتبر التوليديون أن علم التراكيب الذى يدرس صياغة الجملة وانتظامها بين الجمل هو الذى يستطيع النفاذ إلى محركات الكلام .

ويعرف شومسكى اللغة بأنها ملكة فطرية تكتسب بالحدس . وإذا كان الإنسان لا يستطيع أن يتكلم باللغة إلا إذا سمع صيغها الأولية فى نشأته ، فإن سماع تلك الصيغ ليس هو الذى يخلق (القدرة اللغوية) فى الإنسان ، وإنما هو يقدح شرارتها فحسب ؛ وهذا ما يفسر الطابع الخلاق فى الظاهرة اللغوية .

ومن أمهات القضايا النحوية المعاصرة : باب الجملة . وليس من نظرية تركيبية حديثة إلا ولها منطلقات مبدئية تخص دراسة الجملة تعريفا وتحليلا . وإذا ذكرنا أن النحو العربى يكاد يخلو من نظرية واضحة فى شأن الجملة ، ازداد تأكد وصف اللغة العربية من حيث أبنيتها التركيبية حتى يتسنى توظيف اللسانيات فى إعادة تصور النماذج التعليمية التى تعتمد فى تدريس اللغة العربية سواء لأبنائها الذين اكتسبوا بالأمومة إحدى لهجاتها ، أو لغير أبنائها الناطقين بألسنة أخرى (*) .

إن البحث اللسانى اليوم لا يستمد شرعيته إلا من محاولة فهم الظاهرة اللغوية فهما باطنيا عبر إدراك خصائصها الذاتية ، مما يحقق لها غائيتها الأولى ، ألا وهى الإبلاغ والدراسة اللسانية بعامة تمر بمراحل ثلاث :

أ - الدراسة الصوتية .
ب - دراسة الكلمة .
ج - دراسة الكلمة المؤلفة مع غيرها فى أصغر صورة من صور التعبير وهى الجملة .

وقد أشع مفهوم الوظيفة على دراسة الجملة حتى أصبح عنصرا قارا من عناصر تعريفها ؛ فمنذ مطلع هذا القرن أشار (فندرياس) إلى أن

كل جملة تحتوى عنصرين متميزين ؛ أولهما مجموعة الصور المعنوية المرتبطة بتصورات فى الذهن ؛ وثانيهما مجموعة العلاقات الرابطة لتلك الصور بعضها ببعض . وهذا ما سمح له بأن يستنتج أن الإنسان يفكر بواسطة الجمل . على أنه يشير إلى أن هذه العملية تحدث فى الذهن بواسطة آليات مكتسبة بدون أن يصحبها وعى ما[٦] .

الفصل الثامن
(فى لغة العلم)

يستخدم المؤلف فى هذا الفصل بعضا من المصطلحات بخاصة من علم المنطق . فمن مفاهيم المناطقة (الحمل والوضع) ، ولكنها - أيضا - من التصورات المبدئية فى كل منهج علمى ينشد بحث الظواهر بوصف بنيتها ، أو بتفسير عوارضها ، أو بتعليل وجودها تعليلا ينحو الأسباب مرة والغايات مرة أخرى .

وإذا كان الموضوع يختلف باختلاف المادة العلمية ، فإن المحمول دوما وبالضرورة خطاب لغوى ، وإذا كان الموضوع ذاته خطابا لغويا فإن صياغة المحمول عليه تنشىء خطابا حول خطاب ، فتشتق لغة من لغة ، فتكون لغة محمولة على لغة موضوعية .

ــ واللغة الموضوعة هى النص فى المحاور الكلامية وفى الأدب والدين والتاريخ . واللغة المحمولة هى خطاب علم اللسان وعلم الأدب وعلم الدين وعلم التاريخ .

ــ فالكتابة تحويل علامى للملفوظ لسانى ، والقراءة تحويل لسانى لمدون علامى .

ــ الكتابة بنية مقولة قائلة ، والقراءة بنية قائلة عن بنية مقولة .
ــ الكتابة خطاب مسند إليه ، والقراءة هى الخطاب المسند .
ــ الكتابة نص بالوضع الأول ، والقراءة نص بالوضع الطارىء .
ــ القراءة بنية حاكية ، والكتابة بنية حاكية ومحكى عنها .
ــ فكل كتابة هى لغة موضوعة ، وكل قراءة هى لغة محمولة .

ومن الجلى أن الظاهرة اللغوية تستوجب بطبيعتها التوسل بالمنهج الاستقرائى أولا وبالذات ؛ فيأتى علم اللسان واصفا للحدث الكلامى المحسوس الذى هو ظاهرة طبيعية ، وفى هذا تكمن أهمية المعرفة اللسانية .

واللسانى إذ ينشد إدراك المفاهيم العامة التى تبيح تأويل الأحداث المستقاة من تحليل اللغات الطبيعية ، يجد نفسه محمولا على تجاوز المنهج الاستقرائى بعد استخدامه ليتكل على منهج الاستنباط ، بالإضافة إلى أن التطبيقات التقنية التى دخلت اللسانيات مجالاتها قد حتمت ضبط أنساق استنباطية على غاية من الإحكام ، مما تمثل به إلى مقتضيات المعرفة الحديثة .

وهناك رأى آخر يرى أن اللغة مؤسسة اجتماعية تحكمها نواميس مفروضة على الأفراد ، تتناقلها الأجيال بضرب من الحتمية التاريخية ؛ إذ كل ما فى اللغة راهنا ، إنما هو منقول عن أشكال سابقة هى الأخرى منحدرة عن أنماط أكثر بدائية ، وهكذا إلى الأصل الأوحد ، أو الأصول الأولية المتعدّدة .

ولئن اتسمت البنيوية الأولية بصبغة الآنية فإن لذلك أسبابا ثلاثة :

الأول : الاستقلال النسبى لقوانين التوازن بالنسبة إلى قوانين التطور .

الثانى : الرغبة فى التخلص من العوامل الدخيلة على علم اللسان .

الثالث : أن العلامة اللغوية لما كانت اصطلاحية فإنها لاتتضمن رابطا جوهريا مع قيمتها الدلالية .

وهكذا بدا واضحا أن العلاقات بين النظام الآنى والنظام الزمانى تختلف فى اللسانيات عما هى عليه فى حقول أخرى حيث لا تشكل البنية اللغوية فى طرق التعبير أى بنية وقائعية حاملة بذاتها لقيمتها وطاقتها المعيارية .

نخلص من هذا أن السمة النوعية للحدث اللغوى تتمثل فى أنه ظاهرة احتوائية بالضرورة ، وتتجلى هذه السمة على مستويين :

أولهما : قدرة اللغة على أن تتبنى ما يصاغ فى أشكالها من أنماط قد تنزاح فى انتظامها عن السنن المطردة لديها ؛ وهذا المبدأ الأساسى مثل ركيزة التواتر فيما يعرف بظاهرة القياس فى اللغة .

ثانيهما : المستوى الذى تنجلى فى سياجه سمة الاحتواء بوصفه طبيعة ذاتية فى الحدث الكلامى ، ويتمثل فى أن اللغة توفّر للعقل القدرة على إدراك الشيئين المتقابلين والمتنافرين سلبا وإيجابا فى نفس اللحظة الزمنية ، فى حين يتعذر وجودهما بغير التعاقب ، مثلما كان يتعذر تصور الفكر لهما بغير أدوات اللغة .

خاتمة

يخلص المؤلف من كل ذلك إلى أن المنطلق المنهجى يحدد الغاية التى ينشدها على الصعيد الفكرى والحضارى . ذلك أن منهجه فى هذا القطاع المعرفى المحدد ، هو الذى يكفل ضبط الموقف من اللسانيات بوصفها علما ، ومن رواد اللسانيات بوصفهم علماء ظلوا إلى الآن من طينة غير طينتنا فكرا وانتماء . وهذا هو الذى يكفل لنا تحديد موقفنا من ذاتنا بوصفهاوجوداً حضاريا متجذراً فى رواسب التاريخ .

الهوامش

* الكتاب صادر عن الدار التونسية للنشر ـ تونس ١٩٨٦ ويقع فى ١٧٩ صفحة من القطع المتوسط .

(١) هذا معناه أن المنهج الحديث فى الدرس اللغوى يعود إلى ما تعارف عليه قطاع كبير من الدارسين القدامى فى اعتبار الوصفية أساس رصدالظاهرة اللغوية ، وتحكم الاستعمال هو أساس التعامل معها ، وذلك فى مقابل الجانب المعيارى الذى يحكم القاعدة فى الظاهرة ؛ أى أننا عدنا مرة أخرى إلى مواجهة ثنائية بين المعيارية والوصفية .

(٢) الحق أن الكوفيين لم يأخذوا الظاهرة النحوية هذا المأخذ على اعتبار أنها اعتراض للظاهرة الطبيعية ، ففى حين كان البصريون يدعون للعقل ويحكمونه بتنظيم مباحثهم تنظيما منهجيا ، جاء الكوفيون بدعوة مضادة يكون الحكم فيها للسابقة لا القاعدة العقلية ؛ فالأداء العربى فى كل صوره هو النموذج الذى يتم التعامل اللغوى من خلاله،ولا معنى لرفض استعمالورد عن العرب والحكم بشذوذه ؛ فمعيار الصواب والخطأ هو الرجوع إلى ما قيل لا إلى ما يجب أن يقال . ومن هنا أجاز الكوفيون القياس على المثال الواحد المسموع ، ويعتبرون اللفظ الشاذ فيقفون عليه ويبنون عليهالكلام من غير نظر بما كثر أو قل .

(٣) تعرض البلاغيون العرب لأنواع الدلالات من خلال مباحث علم البيان الذى يبحث فى كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق عدّة . فالتعرض لأنواع الدلالات يؤكد أنه لا شبهة فى أن اللفظة متى كانت موضوعه لمفهوم أمكن أن تدل عليه من غير زيادة ولا نقصان بحكم الوضع ، وتسمى دلالة المطابقة ودلالة وضعية . ومتى أمكن لمفهومها ذلك تعلق بمفهوم آخر أمكن أن تدل عليه بوساطة ذلك التعلق بحكم العقل ، سواء كان ذلك المفهوم الآخر داخلا فى مفهومها الأصلى كالسقف مثلا فى مفهوم البيت ؛ ويسمى هذا دلالة تضمن ودلالة عقلية أيضا ، أو خارجا عنه كالحائط عن مفهوم السقف ، وتسمى هذه دلالة الالتزام وعقلية أيضا . ولا يجب فى ذلك التعلق أن يكون مما يثبته العقل ، بل إن كان ما يثبته اعتقاد المخاطب ، إما لعرف أو لغير عرف ، أمكن المتكلم أن يطمع من مخاطبه ذلك فى صحة أن ينتقل ذهنه من المفهوم الأصلى إلى الآخر بوساطة ذلك التعلق . » انظر : مفتاح العلوم - السكاكى - دار الكتب العلمية - بيروت : ٤٠ ، ٤١ » .

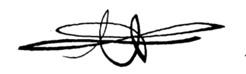
(٤) وهذا هو موقف السكاكى أيضا من الدلالة الوضعية ؛ لأن المتلقى إن كان عالما بالمواضعة استفاد فائدة ضرورية ، وإن لم يكن عالما لم تكن هناك استفادة أصلا . ومن هنا لم تكن الدلالة الوضعية قابلة للتفاوت ؛ بل هى دلالة تتطابق فيها العلامة مع ما تدل عليه حتما (انظر مفتاح العلوم ، ص١٤٠) .

(٥) لقد اهتم النحاة والبلاغيون العرب اهتماما بالغا بالجملة من حيث بنيتها التركيبية والدلالية ، بل إن اهتمامهم بالمفرد لم يكن إلا لأنه جزء مكون للجملة ؛ فانصبت الدراسة العربية على الجملة من حيث ترابط أجزائها بواسطة مميزات الجنس والعدد والشخص والإعراب ؛ ومن حيث ما يطرأ على أجزائها أثناء التأليف من تقديم وتأخير ، وذكر وحذف ، وإضمار وإظهار ؛ ومن حيث تغيرها حسب أحوال الانفعال كالاستفهام والنفى والتوكيد والعرض والتخصيص والتمنى الخ . ومن حيث كونها بسيطة ومركبة ومعقدة . (انظر : الألسنة العربية ١ ريمون طحان - دار الكتب اللبناني بيروت سنة ١٩٧٢ : ٢٤ ، ٢٥) .

(٦) لا يخرج كلام فندرياس هنا عما قدمه عبد القاهر الجرجانى فى نظرية النظم ؛ من أنه نظم لما يدور فى الذهن من معان وأفكار . وهذه الحركة الذهنية تنعكس فى صورة ألفاظ وكلمات منطوقة أو مكتوبة ، والمتكلم لا يقصد بكلامه إفادة معانى المفردات ، وإنما يقصد إفادة ما بين المفردات من علاقات خلقها النحو بإمكاناته التركيبية ، فالتفكير هو تفكير بالجمل وفى الجمل .

« وكيف يتصور وقوع قصد إلى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى ؛ ومعنى القصد إلى معانى الكلام أن تعلم السامع بها شيئا لا يعلمه . ومعلوم أنك أيها المتكلم لست تقصد أن تعلم السامع معانى الكلمة المفردة التى تكلمه بها ، فلا تقول : خرج زيد . لتعلمه معنى خرج فى اللغة ، ومعنى زيد ، كيف ومحال أن تكلمه بألفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف ، ولهذا لم يكن الفعل وحده من دون الاسم ، ولا الاسم وحده من دون اسم آخر أو فعل كلاما » .

انظر : دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجانى - شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى - القاهرة ط سنة ١٩٦٩ : ٣٧٥ .



رسائل جامعية

عرض لرسالة الدكتوراه المقدمة من
الباحثة غراء حسين مهنا
إلى كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، قسم اللغة الفرنسية وآدابها
والرسالة بعنوان : « شعر المقاومة منذ الحرب العالمية الثانية »
[دراسة لغوية لبعض النماذج باللغة الفرنسية]

عرض : غراء حسين مهنا

تهدف هذه الدراسة فيما تقول الباحثة إلى بيان الدور الذى يقوم به الشعر فى حياة الشعوب ، فما هو إلا مجموعة من الجهود التى يبذلها شعب ما فى مجال الفكر ليصف أحلامه ويعبر عن آماله وينشد حبه .

على أساس أن أدب « المعركة » هو أدب ملتزم - فالعمل الأدبى يصور المجتمع ، والشاعر ما هو إلا صوت شعبه . .

فالشعر يغير فى كثير من الأحيان من لونه وشكله وفقا لاحتياجات المجتمع الذى يعيش فيه . . وكثيرا ما أثير هذا التساؤل : هل يجب أن يخضع الشعر لمعنى ما ؟ وهل يجب أن تكون له رسالة وأن يكون له هدف ؟

وترى الباحثة أن الحقبة التى اختارتها موضوعا للدراسة ؛ وهى حقبة المقاومة الفرنسية إبان الإحتلال الألمانى ؛ وحقبة المقاومة الجزائرية اثناء حرب الجزائر ، تسمح بدراسة العلاقة بين الإنتاج الشعرى والحياة الجماعية . ولأن القصائد موضوع الدراسة كتبت كلها بلغة واحدة هى الفرنسية ، فقد أمكن للباحثة من معرفة التغييرات الداخلية التى تصيب اللغة نتيجة لامتزاج حضارتين مختلفتين ؛ ويقصد من ذلك المقارنة بين بلدين تعرضتا لحدث تاريخى واحد هو الاحتلال ؛ واستعملتا لغة واحدة للتعبير . وتلعب فرنسا دورا مزدوجا ؛ فهى البلاد المحتلة (فى أيام الاحتلال الألمانى لها) ؛ وقوة الاحتلال (فى الجزائر) فى آن واحد .

وقد فضلت الباحثة دراسة الشعراء الأكثر إنتاجا وشهرة : لويس آراجون وبول إليوار (فرنسا) ، ومالك حداد وهنرى كريا (الجزائر) .

ولأسباب منهجية بحت ، رأت الباحثة أن تقتصر الدراسة على تحليل اللغة ؛ فتنطلق من الكلمة والتعبيرات والألفاظ لشرح أيديولوجية شاملة ، وتتعرف على الطريقة التى تؤثر بها الأحداث السياسية والاجتماعية فى اللغة .

ولقد انتهت الباحثة — نتيجة للدراسة الإحصائية التى قامت بها — إلى أنه توجد كلمات وألفاظ أساسية تتكرر كثيرا (الكلمات المفاتيح) ؛ ويرتبط هذا التكرار بالمعنى العام للقصائد . فكلمة إنسان وأرض مثلا ، تجمع كل واحدة تحتها عددا من الألفاظ والمعانى المترادفة ، مما جعل الباحثة تقوم بدراسة ظاهرتين : الترادف أو التكرار ، والتناقض ؛ وكلاهما يلعب دورا مهما فى شعر المقاومة . وأخيرا تدرس الصور الشعرية والرموز . إن هذه الدراسة تهدف إلى وضع النقاط على أهمية الكلمة ، وتطلعنا على سرها ؛ كيف يمكن التعبيرعن أيديولوجية ما بواسطة الكلمات ؟ كيف يكون للشعر قوة الدعوة للحركة ؟ وما دوره فى الصراع مع العدو ؟ إن الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية قد غيرت من ظروف الشعر ، فكان حتما عليه فى حقبة ما ، أمسى فيها الوطن ممزقا ومحتلا ، والإنسان مهزوما خاضعا ، أن يراجع نفسه .

وفى الجزء الأول : الشعر والمقاومة : تقوم الباحثة بدراسة العوامل التى ساعدت على نشأة شعر المقاومة ، وظروف نشأته ، بعد الحرب العالمية الثانية فى كل من فرنسا والجزائر .

لقد وجدت فى منتصف هذا القرن — فى بدايه الثلاثينات ونهاية الخمسينات — حركة ازدهار شعرى لعب فيها شعر المقاومة دورا

مهيا ؛ فقد أصبح للشعر دور وهدف فى الصراع ضد الظلم والطغيان والبؤس . فجأ هزيمة سنه ١٩٤٠ ، واحتلال الالمان لفرنسا ، ظهر أدب المعركة والأدب الملتزم ، وأصبح الشعر يدعو إلى التحرك والمقاومة ، ومزج الشاعر صوته فى صوت الجماعة . ولكننا نستطيع ايضا فى رأى الباحثة أن نقول إن هذا النوع من الشعر ظهر قبل ذلك بسنوات ابتداء من عام ١٩٣٦ . فالحرب الأسبانية ومأساة مدينة جرنيكا ألهبت حماس الشعراء ومشاعرهم ، وغير الشعر فى شكله كما غير فى مضمونه ، وعاد لشكله القديم ، والتزم بالوزن والقافية ، وأصبح قريبا من الملحمة أو الأغنية الشعبية . وفى الجزائر ظهر بعد الحرب العالمية الثانية الشعر المكتوب باللغة الفرنسية ، لمجموعة من الشعراء فقدوا لغتهم ، ولكنهم لم يفقدوا وطنيتهم ، وكتبوا فى فرنسا نفسها يندون بالاحتلال ويدعون للمقاومة . وأصبح الشاعر المناضل لا ينعزل عن الناس ولكنه يعيش معهم وإن باعد المكان بينهم . وفى الفصل الأول من هذا الجزء تدرس الباحثة خصائص شعر المقاومة فى كل من فرنسا والجزائر ؛ فهو شعر وطنى ، يمتد بجذوره فى التاريخ ، ويستلهم أفكاره من وقائع وأحداث تمر بالوطن ، كما أنه شعر كان يكتب فى الصحف الوطنيه السرية ويحفظه الناس ويرددونه فى كل مكان . وفى الفصل الثانى تدرس الباحثة وظائف شعر المقاومة : أولا : المرسل « أو الشاعر الذى أصبح المتحدث بلسان شعبه ، المعبر عن آماله وآلامه . وهنا تتعرض الباحثة للشعر الملتزم أو أدب الالتزام الذى يعنى مزج صوت الفرد بصوت الجماعة ، وتصبح القصيدة إذن مرتبطة بالحدث ومعبرة عنه فى صدق وواقعية . ثانيا : « الرسالة » أو القصيدة . إن شعر المقاومة غير كثيرا فى شكل القصيدة ومضمونها . وهنا تتعرض لقضيه طال فيها النقاش ؛ هل شعر المقاومة يعتبر شعر مناسبات ؟ وما المقصود بشعر المناسبات ؟ . شعر المناسبات هو شعر محدود فى إطار زمانى ومكانى ، ولكنه له قيمته الشعرية لأنه يعبر عن لحظة انفعال بالأحداث . وشعر المقاومة هو شعر مناسبات بمفهومه العام وليس الفردى ؛ بمعنى أنه كان يعبر عن جماعة – أو أحداث عامة ، وليست مناسبة شخصية أو فردية.

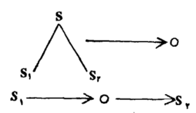
ثالثا : المستقبل « أو القارىء » .كان الإقبال كبيرا على شعر المقاومة فى فرنسا ؛ كان يحفظ ويقرأ فى كل مكان ، أما فى الجزائر فكان الشعراء يكتبون بالفرنسية لعجزهم عن الكتابة باللغة العربية . كانوا إذن يعبرون عن آمال شعبهم ومعركته دون أن يفهم الشعب اللغة التى يتحدثون بها ؛ فكان القراء هم بعض المثقفين الجزائريين أو بعض الفرنسيين المتعاطفين مع القضية .

وبعد هذه الدراسة الأولية لمفهوم شعر المقاومة وخصائصه ووظيفته ، أخذت الباحثة فى التحليل اللغوى الذى اختارته منهجا للبحث . ويسبق هذا التحليل دراسة إحصائية باستخدام الكمبيوتر لتحديد مجموعة من الألفاظ الأساسية.

الجزء الثانى : الكلمات المفاتيح

توصلت الدراسة الإحصائية إلى أن هناك مجموعة من الكلمات تتكرر كثيراً ، ويرتبط هذا التكرار بالمعنى العام للقصائد .

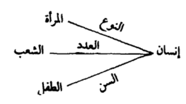
يقوم شعر المقاومة أساساً على وجود شخص يعتبر المالك الحقيقى للأرض وهو الشعب ، (Sujet I) ومالك مزيف أو المحتل (Sujet II) وأرض هى سبب النزاع (Objet)



(قوة الاحتلال) (الأرض) (الشعب المحتل)

وفى الفصل الأول تدرس الباحثة الأشخاص (Les sujets) ، أما فى الفصل الثانى فتدرس كل ما يتعلق بالأرض (L'objet) .

الفصل الأول : الإنسان :



يفقد الإنسان صفته الإنسانية ويتحول إلى حيوان مفترس يعيش على القتل وسفك الدماء .

توضح الدراسة الإحصائية أهمية الجسم الإنسانى وما يرمز له ـ فتشير القصائد إلى جسم الإنسان من الرأس حتى القدم (رأس ـ وجه ـ عين ـ فم ـ أذن ـ يد ـ شعر ـ أسنان ـ فك ـ ذقن ـ ذراع ـ أصابع ـ رجل ـ قدم . . . .) ـ ولكن تبرز الأهمية الخاصة لكلمتى عين وقلب .

(١) العين : ترتبط كلمة عين أحياناً بالإنسان (عيون الشعب ـ عيون الطفل ـ عيون الأم ـ عيون خطيبته . . .) ، وأحياناً بالحيوان أو النبات (عيون الورد ـ عيون اليمام أو عيون البوم . . .) ، وأحياناً أخرى بالموسيقى (عيون الجيتار) . كما ترتبط أيضاً بالحب (عيون الحب أو الحبيب) . وبالحياة والموت (عيون الأحياء ، عيون القتلة) ، إلى آخره . وتختلف العيون فى لونها فهى تارة سوداء أو زرقاء أو حمراء أو حتى بيضاء ، كما تختلف فى تعبيراتها فتكون تارة شاردة أو ضائعة أو حزينة . وتختلف أيضاً من حيث الشكل فهى عيون واسعة أو عميقة أو مستديرة أو فارغة . وتدل الصفات المصاحبة لها أحياناً على السعادة والضوء والحياة فتكون العين « مشمسة » ، « مضيئة » ، أو تدل على الموت فتكون « عمياء » أو « مقفولة » .

وتنعكس الصور فى العيون كالمرآة ، فتكون العين مصدراً للضوء وانعكاساً له .

وتكتسب العيون أحياناً صفات إنسانية ؛ فتضحك وتغنى وتكذب . كما يوجد ارتباط وثيق بين العين التى ترى والعالم المرئى ، فيقول إليوار :

« أقول ما أرى
ما أعرف
ما هو حقيقى »

(٢) القلب : يكون القلب أحياناً هو « قلبى » أو « قلبك » أو « قلبه » أو « قلبنا » ؛ فضمائر الملكية المصاحبة له تتنوع وتختلف . ويرتبط أحياناً بالإنسان (قلب المرأة الجميلة

العـــاريــة) ، (قـلـب الأطــفـــال الســاذج) ، أو بأشيـاء مجردة (قلب الصمت ـ قلب الكلمات) ، وأحياناً أخرى بأشياء ملموسة (قلب المحيط ـ قلب أشجار الزيتون) .

وهو فى الغالب قلب « قـديم » ، « عجوز » ، « ثقيل » ، « ساذج » ، « مظلم » ، « محطم » ، « متزوع » ؛ فالصفات المصاحبة له تنقص من قيمته وتُدينُه . ونادراً ما يكون « جميلاً » ، « إنسانياً » ، « صافياً » ، «أو حساساً».

ويرتبط القلب تارة بالمكان (شارع قلبى ـ طريق قلوبنا) ؛ ولكنه مكان مغلق ، ضيق (الحدائق المغلقة هى قلوب محاطة بالأسوار) (آراجون)

ويرتبط تارة بالزمان :

« هنا يرقد قلب شبيه بالزمن

يموت كل لحظة من اللحظات القادمة »

(آراجون)

كما يرتبط بالشجاعة والإقدام ، وبالموسيقى ، وبالطبيعة . وكثيراً ما تكون له صفات إنسانية ؛ فيغنى ويتألم ويحج ويضعف ويفقد عقله . . . .

وكما يرتبط الجسم الإنسانى بشعر المقاومة ، يرتبط به أيضاً كل ما يخص الإنسان من حواس وكلمات وألفاظ .

فنجد بكثرة ألفاظاً ترتبط بالأصوات ، سواء كان صوت الإنسان أو الحيوان أو حتى صوت الموسيقى (صوت ـ أجراس ـ ضوضاء صياح ـ هتاف . . .) . حتى الصمت يعنى الاستماع إلى صوت إنسان آخر ؛ فهو صمت الوجود ، الملاحظة والاستماع ؛ فيفقد بذلك سلبيته « الصمت هو صمت العيون التى تتكلم والقلب الذى ينبض » .

وللموسيقى أهمية خاصة ؛ فهى كلمات القيثارة التى تغنى ، والطبلة التى تنادى ، والأورج الذى يبكى ، والجيتار الذى يتحدث . . . الإنسان إذن هو مركز هذا الشعر ، بجسمه وصوته ، وأيضاً بحواسه الخمس ؛ الشم : رائحة ـ عطر ـ . . . ، السمع : يستمع ـ التذوق ، يذوق ـ طعم ، اللمس ، ولكن النظر هو أهمها جميعاً : فنجد تدرجاً من الرؤية الواضحة إلى عدم الإبصار أو العمى .

الشعب (أو الانسان الجمع)

إن كلمة « شعب » تعنى :

ــ إما سكان بلد ما .

ــ أو جزء من هؤلاء السكان ؛ أى الطبقة الشعبية .

ونجد فى شعر المقاومة ذكرا لجميع الأعمال التى يقوم بها الشعب من صيد وقتال وزراعة ؛ فنجد العامل والفلاح والمحارب والجندى والخباز والتاجر إلى آخره . . . . وهى طبقة شعبية عاملة ، نشيطة خاضعة ؛ ولكنها تمثل قوة فى وجه المحتل .

وغالباً ما تكون كلمة « شعب » مصاحبة لضمير من ضمائر الملكية يدل على الانتماء للجماعة ، ويكون الشعب أحياناً قوياً ، « حراً » ، « نبيلاً » ، « طاهراً » . . . وأحياناً أخرى « فقيراً » ، خاضعاً ، « عارياً » ، « حبيساً » إلى آخره . . .

ونجد فى شعر المقاومة تدرجاً من « الأنا » الفردية إلى « نحن » الجماعية : أنا + هم = نحن . وينـدمج الفرد تلقائيا فى الجماعة ويصبح الشاعر قائداً لشعبه . كل شىء يزدوج ، يتكاثر :

« نريد وأقول أريد

أقول تريد ونحن نريد » (إليوار)

ويتعدى « الأنا » فرديته ليصل إلى العالمية لأن « كل الناس لكل الناس » ، فقوة الفرد فى اتحاده مع الجماعة ، وبما أن الشعب يملك القوة والعدد فهو يستطيع أن ينتصر على العدو بسهولة ويسر . ويتطلع الإنسان إلى أخيه الإنسان فى أنحاء العالم ، ويوجه نداء إلى شعوب العالم ليشاركوا فى الأحداث التى تحيط بهم ، ويروا ما يدور حولهم ، ويتطلعون إلى « الإنسان الجديد » ذى الوجه الإنسانى والتصرف الإنسانى . ويرتبط هذا النداء السلمى للإخاء والحب بنضال الشعوب من أجل الحصول على حريتهم .

ويظل الإنسان بعيوبه وميزاته ، عبداً كان أوسيداً ، محتلاً أو غاصباً ، حراً أو خاضعاً ، مركزاً لشعر المقاومة وعاملاً أساسياً فى تكوينه :

« لم نحارب فقط من أجل عَلَم

ولكن حاربنا أولاً من أجل إنسان : الإنسان »

(مالك حداد)

الفصل الثانى الأرض : تعنى كلمة الأرض بالنسبة لكل من حداد وإليوار الوطن ـ الأم ، ويعيرونها صفات إنسانية ؛ فهى تسمع وترى وتحس ، كما أنها غالباً أرض خصبة ؛ مزروعة .

والأرض هى الأم الحانية ، هى الصدر العطوف ، هى ذكريات الطفولة ، هى الدار والأهل ، هى المرأة الحبيبة أوالأم :

« بلدى ، أمى

لهما نفس الوجة » (هنرى كرياه)

ويضيف كرياه :

« لم اعد أعرف

من هى الجزائر

أمى أو الوطن

الشقاء أو أنا نفسى

حتى اليوم الذى رأيت فيه

أن كل ذلك يتشابه »

ولكن الأرض ليست فقط فرنسا أو الجزائر ، ولكنها أيضاً مدريد ، سيول ـ الهند الصينية ؛ كل بلد يناضل . . .

هى أيضاً أسبانيا ، بلد لوركا .

أما الأرض بالنسبة لكرياه فهى Blida :

(بليدا) بلدته المفضلة ، هى البلد الأم ، هى الجذور والأصل ، هى الطفولة ، هى الميلاد ، هى الشعب ، هى الثورة ، هى النضال . . . هى كل ذلك مجتمعاً .

وتمثل الأرض بالنسبة لأراجون العاصمة « باريس » . وهى لا تمثل العاصمة فقط ولكنها صورة ورمز للوطن كله فى ظل الاحتلال .

فبعد الهزيمة واحتلال الألمان لباريس ، عاشت العاصمة أياماً قاسية صورها إليوار فى ديوانه "Les Ames de la douleur" فباريس جائعة ، تشكو من البرد ، تلبس الملابس البالية وتنام وهى واقفة . . . . ولكنها لن تستسلم لليأس طويلاً . وأصبحت باريس الموضوع الرئيسى لشعر الكثيرين وخاصة آراجون ، ولم تعد باريس مدينة بل كائناً حياً يعيش مأساة شعبه .

وتمثل باريس بالنسبة للجزائريين بلد الحرية والإخاء والمساواة ، فهم يفرقون بين العدو ، المحتل ، الغاصب والبلد الذى عاشوا فيه وتعلموا فيه الحب والحرية .

فلفرنسا وجه مزدوج : فهى فرنسا

الاحتلال ، وهى أيضاً فرنسا الثورة وحقوق الإنسان .

أرض ، بليدا ، باريس ثلاث كلمات ذات طابع إنسانى ، ثلاث رموز للحب والوطن . ويظل الإنسان مركزاً ومحوراً لهذا الشعر سواء كان الشعب أو قوة الاحتلال أو حق الأرض : « الإنسان هو وطنى »
(مالك حداد)

الجزء الثالث : دراسة اللغة : الترادف والتناقض .

الفصل الأول : الترادف أوالتكرار :

يعد الترادف أو التكرار من خصائص شعر المقاومة ، ويكون أحياناً ترادفاً شكلياً أو صوتياً أو خطياً . وفى جميع الأحوال له وظيفة مهمة ، هى التقريب بين القصيدة والأغنية مما يساعد على سهولة حفظها وترديدها . كما أن عامل التكرار يلقى ضوءاً أكثر على الكلمة ، ويساعد على التحول من « القول » إلى « الفعل » .

الفصل الثانى : التناقض :

يقوم شعر المقاومة على الرفض وعلى التناقض ؛ فمقاومة العدو تعنى وجود قوة عكسية تواجهه وترفضه . وهذا التناقض فى المضمون ينطبق أيضاً من حيث الشكل ؛ فالإنسان يكون محتلاً أو قوة احتلال ، يكون فردا أو جماعة ، والأرض تكون محتلة أو متحررة ، والزمان يكون الماضى أوالحاضر أوالمستقبل ، والعالم يكون عالماً جديدا أو قديما . كل كلمة تتطلب وجود عكسها : حياة/موت ، نور/ظلام ، نهار/ليل ، حب/كراهية . . . .

الجزء الرابع والأخير : دراسة للصور الشعرية والرموز .

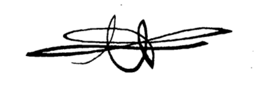
معظم الصور الشعرية فى شعر المقاومة رمزية ؛ فالنبات (الشجرة - الجذع) هو الشعب الذى يقاوم تيار المستعمر . .
والحيوان يكون أحياناً رمزاً للمحتل (الذئب - النسر - الوحش) ، وأحياناً رمزاً للشعب (الحمل - الطيور) .

كما تقوم بدراسة رموز الألوان والعناصر الأربعة :

— الهواء (الرغبة فى التحرر من الاستعباد والظلم) .
— الماء (يمثل الشعب الطوفان الذى يغرق كل شىء أمامه) .
— النار (تارة نار الظلم والعبودية ، وتارة نار الأمل ؛ أى الضوء الذى يبدد الظلام) .
— الأرض (الوطن - المرأة ؛ الأم أو الحبيبة) .

وهكذا فإن الشعراء الفرنسيين والجزائريين تعرضوا لحدث تاريخى واحد ؛ هو الاحتلال ، واستعملوا لغة واحدة للتعبير ؛ وهى الفرنسية ولذلك نجد فى قصائدهم وحدة فى الفكر والإحساس والشعور ؛ فهم يستعملون الصور الشعرية نفسها ، والرموز نفسها ، وتقريبا الألفاظ والتعبيرات نفسها . وبرغم تأثر الشعراء الجزائريين بشعر المقاومة الفرنسى وقراءتهم له ، إلا أنهم احتفظوا بطابعهم القومى وأصالتهم .

وأخيرا فإن الباحثة ترى أن شعر المقاومة لا يمكن اعتباره بأى حال من الأحوال حقبة مغلقة أو مؤقتة لا تحتسب فى تاريخ الشعر ، كما اتهمه البعض بأنه فترة انفعال وقتية ماتت بانتهاء الأحداث التى ساعدت على خلقها . والدليل على ذلك أنه ما زال يقرأ ويدرس وينشر حتى اليوم . ولم يكن شعر المقاومة رفضا فقط (سواء كان رفضا للاحتلال أو رفضا للأشكال الشعرية السائدة آنذاك) ؛ ولكنه أيضا وقبل كل شىء - كان يعبر عن الأمل والإخاء) ؛ فهو نداء سلمى لشعوب العالم كله ، وإيمان بمولد « الإنسان الجديد » .



ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي*

سعيد بحيري

لا شك أن بعض الدراسات الحديثة الجادة فى البنية الإيقاعية للشعر العربي ، قد بعثت روحاً جديدة فى قضية شائكة من قضايا الشعر العربي أوشك أن يطويها النسيان . ولا يرجع السبب فى ذلك فى رأيي إلى تقاعس أصحابها ، بل إلى وعورة دروبها ، والصعوبة الشديدة المتمثلة فى كيفية الإضافة أو التغيير فى بناء شامخ أسهم فيه علماء أفاضل على مدى أجيال متعاقبة . بيد أنى وجدت أنه من الضرورى بعد دراستى لهذه الأعمال أن ألبى دعوة زملائى فى كتابة بعض ملاحظات حول هذه القضية .

إن السؤال الجوهرى هنا هو هل يعد الشعر العربي شعراً كمياً أم كيفياً ؟ ذهب الدارسون للرد على هذا السؤال مذاهب شتى أعرض لها هنا فى إيجاز شديد حتى تتضح جوانب القضية . فقد ذهب المستشرقون إلى أن تفسير العلاقة بين النبر والكم تكمن فى تطور الشعر العربي من النبر إلى الكم ؛ وهذا يعنى أن بدايات الشعر العربي كانت نبرية ثم تطور بعد ذلك تطوراً شديداً فى اتجاه الكم . ولكن كيف حدث ذلك ؟ ومتى ؟ إن الشكل النهائى للشعر العربي الذى وصل إلينا يجعلنا فى حيرة ؛ إذ إن ثمة فجوة واضحة بين المراحل الأخيرة للشعر فى اللغات السامية وبدايات الشعر العربي . ولكن ذلك لم يحل دون محاولة المستشرقين تلمس البدايات فى النقوش ، ولكنهم عادوا بالقضية إلى الجذور ؛ فبدأوا بدراسة الشعر فى اللغات السامية الأخرى ابتداءً ، وخلصوا إلى نتيجة أساسية وهى أنه نبرى فيها ؛ فانتقلوا إلى النقوش والمدونات والأسجاع ، وبدايات الرجز ، ولاحظوا أنها نبرية كذلك ، واجتهدوا فى محاولة إظهار أن الأسجاع القديمة التى كانت تستخدم لازمة صارت تستخدم بوصفها جوهرا إيقاعيا فى الشعر العربي الكمى (سيأتى الحديث عنه فيما بعد) بطريقة منتظمة على مسافات زمنية متساوية ،نتيجة لالتزام بيت الشعر بعدد معين من المقاطع الكمية .

وكان الرجز هو المرحلة التالية . ويرى بعض الباحثين أنه أساس الوزن الكمى فى العروض العربي وليس بداياته فحسب ؛ فيرى هويشر أنه من الرجز ذى التفعيلة المتكررة يمكن أن تنشأ الأبحر ذات التفعيلة الواحدة أيضاً ، مثل : السريع والكامل والهزج ، وذلك قبل أن يعرف الشاعر المزاوجة بين التفعيلتين أو تعتاد الأذن السماع لها ؛ إذ إن ذلك يحتاج إلى مرتبة تالية من التحضر[٢].وهذا يعنى أن الرجز يمثل المرحلة السابقة للشعر الكمى مباشرة ، وأن البحور البسيطة،أى المتكونة من تفعيلة واحدة متكررة،نشأت أولاً ثم نشأت الأبحر المركبة بعد ذلك . ويذهب هويشر إلى أن أقدم البحور التى نشأت عنه السريع والكامل والهزج ثم الوافر ثم البسيط والطويل والمتقارب والخفيف ثم المنسرح (ويرى أن تكوينه غريب) ، ثم الرمل والمديد . . الخ .على حين يرى جولد تسهير أن الرجز هو أصل الشعر العربي الذى تطورت عنه البحور الأخرى . وهو يبنى نظريته على أن الرجز كان يقفى فى جميع أجزائه ، أما البحور الأخرى فلم تكن تقفى إلا فى آخر كل بيت أو شطرة إذا كان البيت مصرعاً[٣] . غير أن ثمة رأياً يعود إلى مرحلة أبعد من مرحلة الرجز ؛ فالحداء ــ كما يقول د. عونى عبد الرؤوف ــ الذى كان كاملاً أصلاً فى نشأة الرجز ، بما أوجده من الجوهر الإيقاعى المنغم ذى التفعيلتين والنبر على آخرهما ،يمكن أن يكون سبباً فى نشأة غيره من بحور الشعر وبخاصة الصافية منها[٤] . ويدعم رأيه بالاستناد إلى حركة الدابة ؛ يقول : إنما الاعتماد فى هذا ــ فيما أرى ــ على حركة الدابة السريعة الحركة أو

* يتعلق هذا البحث بالقضية المثارة فى العدد السابق (الواقع الأدبى ــ مراجعات) والمتصلة بمشكلة دور النبر فى الشعر العربى .

بطيئتها ــ وعلى بدء الشاعر فى محاكاة هذه الحركة ؛ فأحياناً يبدأ بحركة القدم اليمنى ، وأحياناً يبدأ الحداء مع نقل القدم اليسرى بالنسبة للناقة ، أو يبدأ مع حركة الخيل البطيئة أو السريعة ، أو يبدأ فى وسط الحركة . وهكذا يمكن أن تنشأ هذه الأوزان جميعاً باختلاف استعمال الجوهر الإيقاعى المزدوج ، ومدة الفصل الزمنى بينه وبين ما يليه[5] . فالشعر العربى الكمى قد ورث إذن عن الشعر النبرى والأسجاع جوهر الإيقاع والقافية . وقد أكدت دراسة النقوش العربية ثم النصوص المسجوعة أيضاً أن الكيف هو أساسها ، ولوحظ أن الوزن لا ينتظم فيها إلا باتخاذ الوزن الكيفى مقياساً . ويقول ، د . عونى أيضاً : ويلاحظ فى الأسجاع انتهاؤ ها بـالقافيـة التى صارت أسـاس الشعر العربى العمودى ، ووجود لازمة إيقاعية بكل بيت تقريباً ، وهى التى تحفظ للأسجاع إيقاعها المنغم ، وإن كانت لا تأتى بصفة مضطردة ، ولا بعد مسافات زمنية متساوية الطول ؛ ونعنى بها تـوالى مقطعين بصورة متلازمة أولهما قصير ، والآخر متوسط منبور[6] .

ويلاحظ هنا محاولة تلمس هذا الجوهر الإيقاعى الذى سمى بالوتد فى النصوص القديمة إذ عليه معول النبر ــ كما سأشير فيما بعد ــ فى نظرية فايل . ولكن ما سبب هذا التحول من الكيف إلى الكم ؟ أو كيف تطور الشعر العربى من مراحله الأولى (مع ملاحظة إصرار غالبية المستشرقين على أن أقدم نـظام للشعر العـربى هو الـرجز ، ومـا هو إلا سجع منظوم مقفى) إلى ما وصل إليه من أوزان عروضية كمية ؟ وقد نظروا فى تفسير هذه النقلة إلى طبيعة الحركات فى اللغة العربية من جانب ، وإلى الحياة البدوية الرتيبة للشاعر من جانب آخر . فالسبب الرئيسى عندهم إذن يكمن فى قلة عدد الحركات القصيرة والطويلة فى اللغـة العربيـة المشتركـة على نحـو أدى إلى تحـديـد عـدد القـوالب المقطعية الصوتية التى يمكن أن يستعين بها الشاعر فى النظم ، فضلاً عن الحياة البدوية الرتيبة التى يحياها الشاعر بالبادية ، وذلك بتأثيرها فى إيجاد الجوهر المزدوج المكون من مقطعين والنبر على ثانيهما (ب ــ) ؛ وهو الجوهر الموجود فى جميع الأوزان العربية ، وهذا ما ورثـه الشعر العربى الكمى عن سلفه النبرى وعن الأرجاز القديمة والسجع[7] . وقد لخص هارتمان آراء المستشرقين فى تفسير اختيار العرب لأوزانهم العروضية الكمية ،وهى لا تخرج فى مجموعها عن الربط بين الشاعر والبيئة والتكوين النفسى ، أو بين الشعر والغناء[8] . وهكذا تبقى الحلقـة الأساسيـة للانتقـال فى الشعـر العـربى من الكيف إلى الكم مفقودة . وليست محاولات تلمس النبر فى جوهر الإيقاع والقافية سوى جهود تحتاج إلى نظر ومراجعة . ولا يمكننا أن نلقى باللوم على الرواية والرواة ، إذ لا نمتلك شواهد كافية لإدانتهم ؛ فالشعر الذى وصل إلينا رواية ومشافهة تام البناء ،ولا يبين عن المحاولات الأولى التى مر بها ماسبقه قبل أن يصل إلى هذه الصورة الكاملة ، ولا ندرى ــ على التحقيق ــ إن كانت الرواية هى السبب فى فقد ما قبله لعدم قـدرة الحفاظ والرواة على الاحتفاظ به فى ذاكرتهم أو انصـرافهم عنه لقلة جدواه بالنسبة لهم ؛ فهم ليسوا مؤ رخين ولا يسعون للتاريخ ، وإنما يسعون إلى رعاية ما يعجب الناس ويطربون له . ومن الذى يطرب لمحاولات بدائية لم تقرب بعـد من الكمال والجمـال اللغوى الـذى ينشدون[9] ؟

وسواء كان الرجز أم غيره هو الأساس فى نشأة الشعر الكمى فإن محور الدراسة التى أعرضها بعد قليل هو أن ثمة جوهر إيقاع ، يتكرر قبله عدد معين من المقاطع أو بعده بصورة منتظمة ،هو الأساس فى نشأة الأوزان الكمية العربية التى تختلف فيما بينها فى عدد هذه المقاطع الصوتية المحايدة بين جواهر الإيقاع المتكررة[10] .

ويلاحظ هنا أن الباحثين المحدثين قد عنوا فى دراستهم لموسيقى الشعر العربى بـالمقاطـع والإيقاع والنبـر ، وإن كان الاختـلاف بيناً بينهم . ولكن المقطع كان هو المدخل إلى دراسة جديدة ؛ يقول د. شكـرى عيـاد : لا جـرم تحـول الـدارســون المحـدثـون إلى « المقاطع » ،ورأوا أن هذه الوحدات المستعملة فى تحليل الأصوات اللغوية على اختلاف اللغات هى أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل ، وقد هيأ لهم اتخاذ المقاطع أساس الأوزان العربية وصفاً جديداً للعروض العربى يكشف عما فيه من مراعاة النسب[11] . وإن كان يرجح أن العروض العربى عروض كمى يقوم على التزام تـرتيب معين ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة . . فإنـه قد وقف أمـام سلامـة الـوتد ، فـالعروض التقليـدى ــ كما يقـول ــ لايبين لنـا الأسـاس الموسيقى الصوتى لاشتراط سلامة الأوتاد ، واقتصار الزحـاف سواء كان بالحذف أو التسكين ، على ثوانى الأسباب[12] . وهو لا يكتفى بذلك بل يثيره الزحاف كـما أثاره الـوتد لمعرفة الأسـاس الإيقاعى للوزن ، يقول : ويبقى الإشكال غير المفسر فى العروض أنه لا يجوز حذف شىء من الوتد . ومع أن الوتد لا يتـألف من المقطع المنبـور فحسب ، بل من مقطع قصير قبله أو بعده يتصل به ، فإن تفسير عدم جواز الحذف بالنبر قد أضاء جانباً من المشكلة عـلى الأقل ، إلا أن بحث الزحاف ليس إلا فرعاً عن أسباب معرفـة الأسـاس الإيقـاعى للوزن . وهذا الأساس لا يزال غامضاً فى تفسير مندور،لأنه لم يستطع أن يبين العلاقة بين النبر والكم بعد أن أقر وجودهما معاً فى الشعـر العربى[13] . وقد تبنى فايل فى دراسته للوزن فى الشعر العربى فكرة الوتد ، وتبنى الكتور أبو ديب فى البنية الإيقاعية للشعر العربى فكرة النواتين الإيقاعيتين ؛ السبب والوتد ،كما سنشير إلى ذلك فيما بعد . ولكن أرى أنه من المستحسن أن أعرض لطريقة المستشرقين فى دراسة العروض العربى على أساس الأقدام ، قبل الانتقال إلى جوانب أخرى للقضية فهناك خمسة أقدام :

القدم الأولى : إيامب (Iamb) ، وتضم (الرجز والسـريع والكـامل والوافر) ، وتتكون من : مقطعين قصيرين + مقطع طويل .

القدم الثانية : أنتباستك (Antipastic) ، وتضم (الهزج) ، وتتكون من : مقطع قصير + مقطعين طويلين + مقطع قصير .

القـدم الثـالثـة : أمفيـراخيـة (Amphibrach) ، وتضم (المتقـارب والطويل والمضارع) ، وتتكون من : مقطعين قصيرين بينهما مقطع طويل .

القـدم الرابعـة : أنابستيـة (Anapest) ، وتضم (المتـدارك والبسيط والمنسـرح والمقتضب) ،وتتكون من مقـطعـين قصيـرين + مقطع طويل .

القدم الخامسـة : أيونيـه (Ionic) ، وتضم(الرمـل والمديـد والخفيف والمجتث وتتكون من مقطعين قصيرين + مقطعين طويلين[14] .

١ ـ المقاطع والوزن :

هذا المدخل الذى أتاح ــ كما أشار الدكتور شكرى عياد ــ دراسة جديدة ، قد عول عليه المستشرقون إلى حد كبير ، ثم تبناه من بعدهم الباحثون المحدثون ، كما فى موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس ، إلى حد أن باحثاً معاصرا عد رصد الخليل التفعيلات المكونة للأوزان قائما على إحساس بمسألة المقطع ؛ يقول الدكتور السيد البحراوى : برغم أن الخليل بن أحمد ــ مثل غيره من اللغويين القدماء ــ لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعى ، فإن رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون قائما على إحساس بمسألة المقطع هذه[١٥] . فالوزن يقوم على تتابع عدد من المقاطع القصيرة والطويلة . كما أنه يمكن القول بأنه هو النمط الأساسى للمقاطع المنبورة وغير المنبورة[١٦] . والنظام المقطعى للغة العربية يقسم الكم الزمنى تقسيماً دقيقاً ؛ فالمقطع يتكون عادة من صامت وحركة أو أكثر من صامت وأكثر من حركة . وتشكل الحركات الثلاث القصار ونظيرتها الطوال نواة المقطع ، أى أنها أساس المقطع الصوتى للوضوح الشديد من ناحية السمع ؛ يقول الدكتور أنيس : وأساس المقطع الصوتى عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح فى السمع من البعض الآخر ، وظهر لهم جلياً أن أوضح الأصوات تلك هى التى تسمى الحركات : القصيرة منها كالفتحة والضمة والكسرة ، والطويلة كألف المد وياء المد وواو المد . . وعلى هذا فالمقطع الصوتى عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة[١٧] ، أو هو مجموعة من الأصوات التى تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمة[١٨] . وعلى ذلك يقسم أجزاء المقاطع إلى أصوات (أو أجزاء) لا تصلح إلا قمما (الحركات) ، وأصوات (أو أجزاء) لا تصلح إلا قواعد (السواكن)[١٩] . المقاطع إذن وحدات تركيبية أو أجزاء تحليلية يمكن أن يحلل الوزن على أساسها . ولا جدال فى أن هذه النظرة لا تختلف عن نظرة العروضيين العرب إلا فى الشكل فحسب ، وقد صرح عدد من الباحثين بذلك بدون مداراة . ولقد بنى العروضيون العرب مقاييسهم طبقا لهذه النظرة كما يبدو ، حيث نظروا إلى المقاطع بوصفها خفقات صدرية أو وحدات إيقاعية أو شيئا له هذه الطبيعة ، ووصفوا النظام الإيقاعى العروضى باستخدام الاصطلاحين (حركة) و (سكون) ، ورمزوا إلى الحركة بشرطة وإلى السكون بدائرة ، واعترفوا بثلاث إمكانات إيقاعية تتحق كما يلى :

(ــ) وتدل على ما يساوى (ص ع) .

(ــ ٥) وتدل على ما يساوى (ع ص) ، (ص ع ص) ، (ص ع ع) .

(ــ ٥ ٥) وتدل على ما يساوى (ص ع ع ص) ، (ص ع ص ص)[٢٠] .

غير أن المقاطع فى العربية قد اختلف الباحثون فى تصنيفها بين الإيجاز والإطناب ؛ فقد ذهب بعضهم إلى تقسيمها إلى أنواع معينة ، وهى :

١ - المقطع القصير المفتوح : صامت + حركة قصيرة (كَ) .
٢ - المقطع الطويل المفتوح : صامت + حركة طويلة (با) .
٣ - المقطع الطويل المغلق : صامت + حركة قصيرة + صامت (بل) .
٤ - المقطع المغرق فى الطول : صامت + حركة طويلة + صامت (دالّ) .
٥ - المقطع المغلق بصامتين : صامت + حركة قصيرة + صامتان (دمشق)[٢١] .

فالمقاطع إذاهى : ص ح ، ص ح ح ، ص ح ص ، وهى المقاطع الأساسية الشائعة التى تشكل جزءاً كبيراً من تكوينات الوحدات اللغوية . أما المقاطع : ص ح ح ص ، وص ح ص ص ، فهى مقاطع نادرة ، ترد فى مواضع محددة بشروط معينة . والحق أن الدراسة لا تحتاج إلى كثرة التفريعات والمصطلحات ، فيمكن تقسيم المقاطع أساساً إلى نوعين الأول قصير (ويعبرعنه بالرمزب ، أو ×) ومقطع طويل ، ويدخل فيه المغلق (ويعبر عن بالرمز -) . وعلى هذا يمكن إعادة المقابلة بين المصطلحات العروضية الخليلية وأنواع المقاطع على النحو التالى :

السبب الخفيف = مقطع طويل
السبب الثقيل = مقطعان قصيران
الوتد المجموع = مقطع قصير + مقطع طويل
الوتد المفروق = مقطع طويل + مقطع قصير
الفاصلة الصغرى = مقطعان قصيران + مقطع طويل
الفاصلة الكبرى = ٣ مقاطع قصيرة + مقطع طويل

ويمكن أيضاً أن نقابل بين التفعيلات الثمانى التى شكل منها الخليل دوائره وبين رموز المقاطع التى اشرنا إليها آنفا على هذا النحو :

فعولن (ب - -) ، وفاعلن (- ب -) ، ومفاعيلن (ب - - -) ، ومستفعلن (- - ب -) ، وفاعلاتن (- ب - -) ، ومتفاعلن (ب ب - ب -) ، ومفاعلتن (ب - ب ب -) ، ومفعولات (- - - ب) . هذا بدون إشارة إلى مواضع النبر التى س ، تحتل مكاناً بارزاً فى الجزء القادم من هذه الملاحظات . إذا ما حاولنا بعد تحديد أنواع المقاطع والمقابلة بينها وبين التفعيلات أن ننتقل إلى الأوزان العروضية ، فإننا نرى أنه مثلاً فى بحر الطويل يلاحظ أن عدد مقاطعه (إذا كانت العروض مقبوضة والضرب مقبوضا أو صحيحاً) ١٤ مقطعا فى كل شطر ، وتنقسم المقاطع إلى قصيرة ، وعددها من (٥ إلى ٧) ، وطويلة سواء أكانت مفتوحة أم مغلقة وعددها من (٧ إلى ٩) . ويلاحظ ارتفاع عدد المقاطع الطويلة المغلقة عن المفتوحة ، كما يلاحظ أن عدد مقاطع بحر البسيط ذى العروض التامة المخبونة والضرب المقطوع هو ١٤ مقطعاً فى الشطر الأول ، ١٣ مقطعاً فى الشطر الثانى ، و(١٤) مقطعاً إذا كان الضرب تاماً مخبوناً ، ويتحدد عدد المقاطع القصيرة بين أضربه وأعاريضه من ٣ إلى ٧ ، والطويلة من ٧ إلى ١٠ ، إذ تختلف النسبة باختلاف العروض والضرب . ولا أرى ضرورة الاسترسال هنا فى تفصيل ذلك فى كل أبحر الشعر لأن له موضعاً آخر ، غير أن الصلة كما رأينا بين الزحافات والعلل وكم المقاطع واضحة ومؤثرة .

٢ - الزحاف وكم المقاطع :

اختلفت نظرة العروضيين القدماء والمحدثين إلى الزحاف ، وكانت نظرة القدماء تركز على ما يحدثه فى المقياس الذى وضع للأوزان المختلفة وهو التفعيلة ؛ ومن ثم عرف بأنه كل تغير يتناول ثوانى

الأسباب ، ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن ، وحكمه أنه إذا عرض فى جزء من الأجزاء لا يلزم فى مقابله من أبيات القصيدة . وإذا ما نظر إليه من ناحية تشكيل المقاطع وأثره فيها ، فهو عبارة عن تغيير فى كم بعض المقاطع إما بتحويل المقطع الطويل (سواء أكان مفتوحاً أم مغلقاً) إلى مقطع قصير مفتوح (زحاف الحذف) ، أو بجعل مقطعين قصيرين مقطعاً طويلا مفتوحاً أو مغلقاً (زحاف التسكين) ، فهذا تصرف يسير إذا ما قورن بأثر العلة فى الوتد ، وعبر عنه الدكتور شكرى عياد بقوله : الزحاف نوع من التسامح فى كم المقاطع، أو هو تعويض المقطع المحذوف بإطالة مقطع مجاور له[٢٢] . وعبر عنه فايل بقوله : العروض ووحدته الزمنية هى المقاطع اللغوية لا يمكن أن يتصرف فى طول المقطع إلا تصرفاً يسيراً[٢٣] . ولا يحتمل المقام تحليل كل أنواع الزحاف ولكن سأشير إلى بعضها فى ضوء هذا التحليل . أما هذا التغيير الذى يحدث فى نظام المقاطع لأوزان الشعر فقد أرجعه الدكتور أنيس إلى أساسين حين قال : ويسيطر على نظام توالى المقاطع فى الشعر العربى مبدآن رئيسيان هما :

١ - يجب ألا يتوالى فى الشطر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين .
٢ - يجب ألا يتوالى فى الشطر الواحد أكثر من أربعة مقاطع متوسطة[٢٤] .

وقد يختلف الحصر فى الدراسة التى قمت بها مع المبدأ الثانى الذى أعاد إيضاحه حين قال : ويلجأ الشعراء أحياناً إلى التخفيف من توالى مقطعين صغيرين بجعلهما مقطعاً واحداً من النوع المتوسط . ويطرد هذا فى بحر الكامل والوافر حتى يكاد يكون هو الغالب الشائع فى قصائدهما ، وقد يرد هذا التخفيف فى البحور الأخرى ، ولكن يشترط حينئذ ألا يترتب عليه توالى أكثر من أربعة مقاطع متوسطة[٢٥] ثم يخلص إلى نتيجة أخيرة عن التغيرات التى تطرأ على بعض المقاطع فى الأوزان المختلفة التى سماها أهل العروض الزحافات ، وتحدث - كما قلنا - نوعاً من التخفيف بتجنب المقاطع المتشابهة ، أى أن :

مقطع قصير + مقطع قصير ← مقطع متوسط
ومقطع متوسط + مقطع متوسط ← مقطع متوسط + مقطع قصير[٢٦] .

وقد أشار فايل فى دراسته إلى إدراك الخليل دور الزحاف واختلافه عن الوتد ، فلم يلزم الأول ، وألزم الثانى إذا دخل على تفعيلة أن يتكرر باطراد فى الموضع نفسه ، وأشار أيضاً إلى أن الصورة الكتابية - وهو فى هذا على علم تام بحقيقة الكتابة العربية - للمقاييس مرآة لكمية مقاطعها ، حيث إن المقطع المتحرك (صامت وحركة) يتطابق مع ما نسميه المقطع القصير ، والصامتين الأول منهما متحرك ، والثانى ساكن يتطابق أيضاً مع ما نسميه المقطع الطويل[٢٧] .

وأمثلة ذلك فى الأوزان المختلفة تسير على النحو التالى ؛ ففى بحر الطويل : يدخل زحاف القبض وهو حذف الساكن الخامس ، مثل : فعولن أو مفاعيلن يصيران فعول أو مفاعلن ، وهو يؤدى بدخوله هاتين التفعيلتين إلى ارتفاع عدد المقاطع القصيرة ، ونقص عدد المقاطع الطويلة (المفتوحة أو المغلقة) ، وذلك بتقصير المقطع الأخير فى (فعولن) أو قبل الأخير فى (مفاعيلن) أى أن :

فعولن = ص ح + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح ص (ص ح ح)
تصير ← فعول = ص ح + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح
ومفاعيلن = ص ح + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح ص (ص ح ح) .
تصير ← مفاعلن = ص ح + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح + ص ح ص (ص ح ح) .

وفى بحر البسيط ، يدخل زحاف الخبن ، وهو حذف الساكن الثانى مثل : فاعلن أو مستفعلن يصيران فعلن ومستفعلن . وهو يؤدى بدخوله تفعيلتى (فاعلن ومستفعلن) إلى زيادة عدد المقاطع القصيرة ونقص عدد المقاطع الطويلة (المفتوحة أو المغلقة) . وذلك بتقصير المقطع الأول من (فاعلن أو مستفعلن) أى أن :

فاعلن = ص ح ص (ص ح ح) + ص ح + ص ح ص (ص ح ح) .
تصير ← فعلن ص ح + ص ح + ص ح ص (ص ح ح) .
ومستفعلن = ص ح ص (ص ح ح) + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح + ص ح ص (ص ح ح) .
تصير ← متفعلن ص ح + ص ح ص (ص ح ح) + ص ح + ص ح ص (ص ح ح) .

والزحاف كما وضح من الأمثلة السابقة لا يؤدى إلى تغيير كبير فى كم المقاطع أو كيفها ، والفرق بين المقاطع التى دخل بها زحاف والمقاطع التى لم يدخلها شىء ليس كبيراً ؛ ومن ثم فهو لا يحدث تغيراً كبيراً فى الإيقاع أو كما عبر فايل عن هذا بقوله : والزحافات كما يشير الاسم ، هى تغيرات أقل أهمية من ناحية الإيقاع الجوهرى ، وهى توجد فى أجزاء الحشو فقط داخل الأبيات ، ويمضى بها الإيقاع المميز للوزن قوياً ، وهناك تتقابل المقاطع القصيرة ذات الصامتين ، وكذلك مقاطع الأسباب الممكنة الأخف ، وهى تحدث تغيرات ثانوية ؛ تغيرات ضئيلة فى الكمية فحسب ، وهى لا تضر بالإيقاع الجوهرى للوزن ، ولذا لا توجد أيضا فى كل أبيات القصيدة بانتظام دائماً فى نفس المواضع ، ولكنها متغيرة ومتباعدة[٢٨] . وهذه التغيرات الثانوية أو الطفيفة التى لا تؤثر فى إيقاع الوزن أدرك اللغويون إمكان تداركها حين تحدثوا عن الإنشاد فى القوافى ؛ يقول سيبويه فى باب وجوه القوافى فى الإنشاد :

أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون لأنهم أرادوا مد الصوت . ويضيف موضحاً العلة الأساسية فى إنشاء الشعر : وإنما ألحقوا هذه المدة حروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترنم ، فألحقوا كل حرف الذى حركته منه[٢٩] . ولذا فاستغراق الإطالة للكم الزمنى للصوت الساكن لا يحدث إلا عند الغناء أو الإنشاد أو الترنم كما أشار القدماء ، فلا يحس السامع بسقوط الصوت الساكن أو الحركة أو نقص مقطع قصير ، ولعل الطريقة التى كان يلقى بها الشعر وهى الإنشاد كانت تخفى النقص فى كمية بعض المقاطع الذى ظهر بكتابته ، وقد ذهب إلى ذلك أيضاً الدكتور عبد الله الطيب حين قال : ويقدر (أى الشاعر) فى نفسه سكتات بعد المقاطع أو فجوات زمانية تحل المقاطع فى جوفها من غير إخلال بالتناسب . وهذا التقدير للسكتات والفجوات من جانب الشاعر هو الذى سماه الخليل

وأصحابه بالزحاف(٣٠) . وأشار إلى ذلك أيضاً الدكتور عونى عبد الرؤوف بعد ذكره لأمثلة للزحاف وإمكانية استدراك حذف صوت أو تقصير مقطع عند الإنشاد حين قال : ومن هذا نرى أن هذا الشعر كان ينشد إنشاداً وإلا لتمكن الشاعر من اكتشاف سقوط الحركات التى كان يعوضها عبر الصوت عند الإنشاد(٣١) . وهكذا يتضح دور الإنشاد فى تعويض الكمية غير الجوهرية بالنسبة لإيقاع الوزن .

٣ - الوتد وانتظام الإيقاع :

حد العروضيون الوتد ، وهو الوحدة المكونة من (ص ح + ص ح ص (ص ح ح)ـكما أشرت ـ بأنه : إذا تكون المقطع من ثلاثة أحرف سمى وتداً فإن كان الساكن بعد المتحركين فهو الوتد المجموع . . وإن كان الساكن بين المتحركين فهو الوتد المفروق . وحكم العلة أنها لا تقع أصالة ـ على خلاف الزحاف ـ إلا فى العروض (آخر الشطر الأول ، والضرب آخر الشطر الثانى) ، وأنها إذا عرضت لزمت ، فلا يباح للشاعر أن يتخلى عنها فى بقية القصيدة .

فهى إذن تختص بموضع محدد تلزمه ، ثم يضاف إلى ذلك القاعدة المقررة فى العروض الخليلى وهى أن الوتد لا يلحقه زحاف ، يقول فايل : إذا وقعت وجب أن تتكرر دائماً بانتظام فى الشكل نفسه والمواقع نفسها فى كل أبيات القصيدة وليس من وقت لآخر(٣٢) . فالأوتاد تختلف عن الأسباب من أوجه عدة ، أولها التزامها بموضع بعينه أو تكريرها وجوباً ، وإذا دخلت العروض أو الضرب أو كليهما معاً علة لم يؤثر ذلك إلا فى وتد هاتين التفعيلتين ، وتظل الأوتاد الداخلية بدون تغير لعلاقتها الجوهرية بالإيقاع .

وثانيها دخول العلل عليها فى طرفى شطرى البيت فقط أى فى العروض والضرب ، وذلك يبعد عن إيقاع الوزن . فالهدف من دراسة فايل ليس إلا إلقاء الضوء على ما أرساه الخليل من قواعد فى هذا الفن دون تعليل فى أغلب المواضع ، ولا أستطيع إقرار الاتجاهات التى هاجمت الأفكار الأساسية لديه دون التعرف على مغزى العمل فى حد ذاته . والحق أن مقالة عروض التى نشرها فايل فى دائرة المعارف الإسلامية (E I)سنة ١٩٦٠ تلخص الأفكار الأساسية التى فصلها فى كتابه الذى نشره سنة ١٩٥٨ . وسأحاول هنا أن أعرض أهم المحاور التى ارتكز عليها العمل دون الخوض فى تفصيلات ليس هذا مكانها(٣٣) .

لم يقل فايل بأن الخليل ربط ربطاً مطلقاً بين الأوتاد والنبر ، بل إنه لاحظ دور الوتد فى الوزن ، واستنتج مواقع النبر بناء على ثبات الوتد ـ وتختلف الأبحاث فى تحديد مواقع النبر كما سأبين ـ غير أنه افترض أن الخليل ميز مواقع النبر بتسميتها أوتاداً . وليس من شك فى أن الخليل قد لاحظ أن هذا الجوهر الإيقاعى المزدوج التركيب هو السبب فى الإيقاع النغمى فى الشعر ، ومن ثم لا يجيز إطلاقاً أن يصيبه أى تغيير ما ، وإنما يطرأ التغيير على ما جاوره من أصوات أخر . ونظرة فاحصة على أنواع الزحاف والعلل تبين لنا كيف أن هذه الأنواع تبعد كل البعد عن المساس بهذا الجوهر الإيقاعى المزدوج التكوين(٣٤) .

وثمة اعتراض على هذا بأن من العلل ما يظهر ابتداء (أول البيت) وهو غير لازم (الخرم والخزم) ، والعلة التى تظهر فى عروض البيت الأول من القصيدة حين تكون هناك تقفية داخلية بين العروض والضرب . أليس من الضرورى تحديد نسبة ورود العلل فى الشعر أولاً ، ثم تحليل الأثر الذى يحدثه الكم المفقود على البيت وعلاقته بالأبيات الأخرى ؟ ثم إن ما يصيب الوتد من علل كالقطع والبتر والصلم والحذذ إنما يقع دائماً فى آخر البيت ، أى فى القافية ، التى تخرج بكونها قافية لها جرسها وإيقاعها عن أن تشمل الجوهر الثنائى التكوين الذى لا يتأتى إلا فى عروض البيت فقط . ولذا لا يجوز أن نتجاهل التغيرات التى تحدثها العلل ، فهى أخطر من تلك التى تحدثها الزحافات ، ولكن موقعها محدد واضح . يقول فايل : تصيب التغيرات الغالبة الشديدة نهاية كل من شطرى البيت القدم الأخيرة (العروض والجمع أعاريض) وعلى الأخص نهاية البيت أى القدم الأخيرة للشطر الثانى (الضرب والجمع ضروب) وهما جزءان مميزان فى إيقاع الشعر دائماً من خلال كلا المصطلحين الخاصين(٣٥) . ويستمر فى توضيح ذلك الأثر الذى تحدثه العلة ، فيضيف ما يظهر اختلافها فى الحكم والأثر عن الزحافات ، فيقول : والعلل على النقيض تماماً من هذه الطبيعة (أى طبيعة الزحافات) ؛ فهى تدخل فقط الأقدام الأخيرة لكل من شطرى البيت ، وتحدث ـ كما يدل الاسم ـ فيها تغيرات قوية ، فتجعلها مختلفة عن التفاعيل العادية ، فهى تغير الإيقاع النهائى لكل من شطرى البيت تقريباً ، وعلى الأخص نهاية البيت . ومن ثم تفصل بوضوح عن أقدام الحشو ، وحيث إنها عكس الزحافات وتختص بتكوين إيقاع الأبيات يجب أن تتكرر دائماً ، وبانتظام وبنفس الشكل وفى نفس المواقع فى كل أبيات القصيدة ؛ إذ لا يجوز أن تقع من وقت لآخر(٣٦) . وهو لا يضيف إلى ما قاله الخليل شيئاً إنما يفسر ماقرره من معطيات داخل نظامه . وعلل الزيادة لا تمس الوتد أو ماسماه فايل بالجوهر الثنائى التكوين . أما علل النقص فبعضها يحدث تغيراً قوياً كما أشرت . ولكن هذا التأثير انحصر فى التفعيلة الأخيرة فقط من كل شطر أو آخر البيت ، أى القافية التى تخرج بكونها قافية لها جرسها وإيقاعها عن أن تشمل الجوهر الثنائى التكوين . فالوتد إذن هو الأساس فى الإيقاع الذى ينتظم البيت والقصيدة كلها . وإذا راجعنا الأوزان العربية التى نظم فيها الشعراء ، والتى استخرجها الخليل من دوائره الخمس وجدنا أن التفعيلات فيها ثمانية فقط ، وهى تتميز جميعاً بوجود الوتد المجموع أو المفروق بها ، ولكن ثمة فارقاً أساسياً بين إيقاع الوتد المجموع وإيقاع الوتد المفروق ؛ فالوتد المجموع الذى يتكون من مقطع قصير يعقبه مقطع طويل منبور (ب -) يشكل مع الأوتاد الأخرى المتوالية داخل البيت بطريقة منتظمة إيقاعاً يتصاعد حتى نهاية البيت ، أما الوتد المفروق فإنه يتكون من مقطع طويل منبور ، يعقبه مقطع قصير (ـَ ب) . ولما كان النبر فى أول الوتد يعقبه المقطع القصير فإن الإيقاع فيه هابط .

وثمة اعتراض على اختصاص الوتد بالنبر دون السبب ؛ فالنبر لا يقع على الأسباب والأوتاد مفردة ، بل مركبة من تفعيلات . وفى التفعيلة قد يقع النبر اللغوى ـ كما سيأتى ـ على الوتد كما قد يقع على السبب على حسب تركيب التفعيلة المقطعى . وفضلا عن ذلك فإن القواعد التى اعتمد عليها فايل فى وضع النبر غير صحيحة ؛ إذ إنه أخل السبب من النبر . وهذا لا يصح لأن الكلمة وحيدة المقطع مثل (قد)تحمل نبراً أياً كان نوع المقطع(٣٧) . . . ولم يعرض فايل للنبر

اللغوى فمدار حديثه هو نبر الأوتاد فى البحر ؛ النبر الشعرى لا اللغوى ، وهو الذى أدركه الخليل ودونه فى دوائره وتفعيلاته التى حاول فايل كشف العلة وراء نظامها أى كشف نظام الخليل لا وضع نظام جديد مستقل .

ويلاحظ أن الباحثين المحدثين قد استخدموا المصطلحين النبر ، والإيقاع مترادفين أحياناً ، ومنفصلين أحياناً أخرى . ويعرف الدكتور أنيس النبر بأنه هو نشاط فى جميع أعضاء النطق فى وقت واحد[٣٨] . بينما يرى د. أبو ديب أنه فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتى معين فى كلمات اللغة[٣٩] . وهذا الضغط أو الإثقال كما أشرت يؤدى إلى وضوح هذا العنصر المضغوط . ولا جرم أن ثمة إحساساً معينا عوّل عليه العروضيون حين عالجوا الأوزان والتفعيلات لم يصفوه صراحةً ؛ ولذا فإننا لا نستطيع أن نغض الطرف عن الاجتهادات التى تقدم لاكتشاف الأساس الذى بنى عليه هذا الشعر من الناحية الإيقاعية ، إذ إن النبر والإيقاع والتنغيم عناصر أساسية فى تحليل الشعر .

ويعرف أبو ديب الإيقاع بأنه الفاعلية التى تنقل إلى المتلقى ذى الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركى وحدة نغمية عميقة ، عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية ، تختلف تبعاً لعوامل معقدة . الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزنى حين تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى . والإيقاع ، بلغة الموسيقى ، هو الفاعلية التى تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التى تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية[٤٠] . وبرغم غموض بعض جوانب هذا التعريف فإنه أساس التنظيم ، وخالق التبادل الشعورى بين النص والمتلقى . ويتضح هذا النظام فى تعريفات أخرى ، فالإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية فى الزمن[٤١] ، أى على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة[٤٢] . ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى فى نمط زمنى محدد . ومهمة دارس الإيقاع أن يدرك مجموعة الصراعات فى داخل النظام الإيقاعى المعقد ؛ ففى كل عنصر إيقاعى صراع داخلى بين عناصر الثبات وعناصر الانتهاك فى المقاطع والنبر والتنغيم ، وبين كل عنصر من هذه العناصر والعناصر الأخرى صراع آخر ؛ والتداخل والتوتر هما اللذان يكونان النظام الإيقاعى[٤٣] . وقد نقل مفهوم البنية التحتية والسطحية إلى الإيقاع أيضاً ؛ فالإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة فى القصيدة . إنه قد يبدو صدىً لمعنى القصيدة ، وقد يؤكد المعنى ويطرح معانى وتفسيرات وظلالاً للمعنى ، ويمكن استخدامه لإشارة المعنى ، وللإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة[٤٤] . وسواء كان الإيقاع كمياً أو كيفياً فإنه من أكثر النظم الإشارية تعقيداً ، يجمع بين الثبات القاعدى والتغير الخلاق . والنبر فى الشعر له قدرته على خلق نظام إيقاعى متناسق . بل يتلاحم الكم والنبر فى الإيقاع الشعرى بصورة لا يمكن الفصل بينهما لإتمام هذا الدور ، ويتضح التلاحم بين العناصر الثلاث : الكم والنبر والإيقاع فى الصلة التى يعقدها أبوديب ، يقول : الكم بشكل عام كتلة حركية لا تحقق إيقاعا ، ويحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية وتركيبها الموسيقى فى حقول موسيقية لها خصائصها المنفرده ، والنبر عنصر الحيوية فى الإيقاع

لا يأتى اعتباطياً ، برغم الحرية الكبيرة فى تحديد مواقعه فإنه جذرياً يرتبط بكم من كتل الحركة لارتباطه بالتتابع الأفقى لنواها المؤسسة . بكلمات أخرى النبر يقع على كتلة كمية ، ويؤدى دوره الموسيقى عن طريق تنظيم هذه الكتلة وتشكيلها فى عبارات موسيقية-الإيقاع إذن هو تفاعل للنبر والكم[٤٥] . ولا شك أن المصطلح حوله خلاف كبير ، وإن كانت درجة الوضوح السمعى هى الخصيصة الأساسية التى تميز المصطلح عن غيره ، ويصعب أن تسعفنا كتب التراث فى هذه المسألة ، فاللفظ له مدلولات كثيرة أخرى ،لا تمس الدلالة التى تعنينا فى هذا المقام ، يقول د . أنيس : والمرء حين ينطق بلغته يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجعله أوضح فى السمع من غيره ، من مقاطع الكلمة ،وهذا الضغط هو الذى نسميه النبر[٤٦] . فالضغط إذن هو النبر ، والمقطع المضغوط (أو المنبور) أوضح فى السمع من المقطع غير المضغوط (أو غير المنبور) . والعلاقة بين النبر والإيقاع متداخلة وإن كانت لكل منهما خصائص متمايزة .

ولعل هذا التمايز يتضح فى تفريق كانتينو حين قال :

«النبرة هى إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوى إما ارتفاعه الموسيقى أو شدته أو مداه أو عدة عناصر من هذه العناصر فى الوقت نفسه ، وذلك بالنسبة إلى العناصر نفسها فى المقاطع المجاورة» . وأما الإيقاع فهو «تردد إرتسامات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدى متشابه»[٤٧] . وحدد المصطلح الذى يسرى على المقاطع فى الشعر ، فالإيقاع يعتمد فى العربية القديمة على مقابلات بين مقاطع طويلة ومقاطع قصيرة تحتوى أيضاً على قافية فى أواخر الأبيات[٤٨] . فالضغط (Stress) يحدث الوضوح السمعى للمقطع المنبور (Stressed أو Accented) Syllable ، الذى يكون الإيقاع (Rhythme) إذا تكرر فى مواضع بعينها فى كل بيت ، وهو ما أطلق عليه الدكتور تمام حسان بالموقعية التشكيلية ، ويشترك فيه أكثر من عنصر يقول : إنه وضوح نسبى لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع فى الكلام ، ويكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية والضغط والتنغيم[٤٩] . وحدده الدكتور مندور بدقة بتمثله داخل النص ، فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ، ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة ، وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات ، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات[٥٠] . ولكن هل يسمح الشعر الكمى العربى القائم على نسب محددة من المقاطع داخل الأوزان بإعطاء دور للإيقاع بمفهوم المحدثين ؟ ومن ثم يبرز عنصر أحس القدماء به وأراد المحدثون الجهر به ، ويبقى الخلاف حول مواقعه داخل النظام الشعرى ، وهو الأمر الذى سيستغرق الكم المتبقى من هذه الملاحظات . يؤكد الدكتور شكرى عياد دور النبر فى الشعر العربى وعدم خلوه منه ، فالشعر العربى أيضاً لا يخلو من النبر ، وإن جاز أن يعتمد فى إيقاعه على التناسب الزمنى بين المقاطع التى تكون مجموعة واحدة أكثر من اعتماده على النبر[٥١] . والتناسب الزمنى الذى يعنيه أقرب إلى الكم منه إلى الكيف ، ومن ثم نجده يفرق بين نوعين من الإيقاع بعد ذلك وهما الإيقاع المجرد ، والإيقاع الحى . وهذا الأخير يفهم منه النبر بصورة ما بناءً على التعريفات السابقة للمصطلح ، وتحديده هو شخصياً لهذا اللفظ ؛ إذ يقول : يمكن التغلب على رتابة ما يمكننا أن نسميه والإيقاع

المجرد» أى القائم على نسب زمنية محددة ، ويضيف إليه شعورا بالإيقاع الحى ، أى القائم على ضربات القوة والضعف التى تميز الأجهزة الجسمية نفسها[٥٢] .

الإيقاع الشعرى إذن يقوم على دعامتين من الكم والنبر معاً ، ولا يحول القول بأن شعرنا العربى شعر كمى أساساً يقوم على التوالى المحدد للمقاطع فى تناسب بينها كما أشرنا ، دون أن نؤكد أن ثمة نوعاً من الارتكاز الذى قرر الدكتور مندور ضرورة وجوده فى الشعر الكمى حين قال : وأما الشعر الكمى فقد أحس القدماء بأن مجرد عودة مقطع طويل بعد مقطعين قصيرين مثلاً لا يكفى لإيضاح الإيقاع ، فدلونا على أن هناك ارتكازاً شعرياً يقع على مقطع طويل فى كل تفعيل ، ويعود فى الموضع نفسه تقريباً من التفاعيل الأخرى[٥٣] . وذهب فايل فى دراسته إلى تأكيد دور الوتد المكون من مقطع طويل منبور ومقطع قصير كما سأوضح فيما بعد ، فهو وحدة إيقاعية غير قابلة للتغيير أو الاهفصال ، وأدى عدم تغيره داخل الأبيات لدوره الإيقاعى هذا إلى تحديد وظيفة القافية فى الشعر الكمى .

وقد حافظت مقاييس الخليل على هذه الوحدة الإيقاعية إذ إن إشارته بالمقاييس (فعولن ، مفاعيلن ، مستفعلن ، فاعلن ، مفاعلتن ، متفاعلن ، فاعلاتن ، مفعولات) لا تعود إلى مجرد تتابع للمقاطع القصيرة والطويلة فحسب ، وإنما إلى ضغط ثابت ومتصل على مقاطع محددة تتكرر فى المواضع نفسها من كل الأبيات ، وهذا الضغط الإيقاعى ظاهر فى عمل الخليل برغم عدم إشارته إليه صراحةً ، يقول فايل : وعلى الرغم من أن الخليل والنحويين العرب أيضاً لم يهتموا بضغط الكلمة الذى لم يعبر عنه كتابة على الإطلاق ، وكذا لم يستخدم أى مصطلح دال على هذه السمة الصوتية ، إلا أنه يجب على المرء أن يعتقد أن الضغط الإيقاعى الذى يسود الأبيات وتلحظه الأذن على نحو ملح للغاية أكثر من ضغط الكلمة المعتادق الكلمة المستعملة فى النثر[٥٤] . ولكنه فى هذا لا يحمل الخليل ما لا يحتمله نظامه العروضى وتفعيلاته ودوائره ، بل يريد أن يستنبط منها نظاماً جديداً يعيد به ترتيب نظام الخليل السابق ، قد يخفف من وطأة كثرة المصطلحات العروضية التى بعدت بالمرء عن ملاحظة دور الإيقاع الرئيسى فى هذا النظام . يقول الدكتور أبو ديب : عمل الخليل يخفى القوى الإيقاعية المؤسسة بتركيزه على التفعيلات الوزنية الكبيرة التى تضل الباحث بتنوع أسمائها وأشكالها ، وتحجب عن نظره وجود نوى أساسية تدخل فى تركيب الوحدات الإيقاعية لها[٥٥] . ونظرة فاحصة إلى نظام الخليل تبين أنه قد تمسك بالقانون الإيقاعى الذى يمكن من انتظام الإيقاع فى الشعر العربى ، إذ ينبغى أن يأتى الوتد فى كل تفعيلة ، وأن يليه وتد آخر على مسافة يشغلها سبب واحد أو سببان . ولا نميل إلى قبول بعض الألفاظ التى وردت لدى الدكتور أبو ديب ، وإن كانت الفكرة الأساسية جديرة بالملاحظة . فاعترافه بأن الخليل قام بمحاولة لوصف نماذج الإيقاع ووحداته المكونة كما بدت له لا خلاف عليه ، ولكن قوله : ولم يقعدها تقعيداً علمياً لما يجب أن يكون عليه الإيقاع فى الشعر العربى ، غير دقيق ، إذ ماذا يطلب من الخليل بلفظ «التقعيد العلمى» ؟! ألم يكن نظام الخليل نظاماً علمياً بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، ثم أليس من الأرجح العودة إلى كتب التراث لمعرفة المؤلفات المفقودة للخليل التى لو وصلت إلينا لتغيرت هذه النزعة الغريبة لدى الباحثين الجدد ؛ ثم أليست محاولة استكناه ما وراء هذا النظام الخليلى واستشفاف ما تحمله مصطلحاته وتقسيماته من مدلولات أولى بالجهد من إلقاء الكلام على عواهنه دون تثبت وروية ؟ ثم يستمر كمال أبو ديب فى إلقاء التهم أمام نظام متماسك قد يصعب إيجاد بديل له فى يسر ، فيقول : إنه ـ يقصد الخليل ـ افترض وجود مركبات أساسية خلق اعتمادها بناءً نظرياً منتظماً شمولياً ، لم يشترط فى معطياته الحتمية أن يكون دائماً صورة وصفية للمعطيات الحقيقية التى أنتجتها الفاعلية الشعرية فى نشاطها الخلاق[٥٦] .

يعنى هذا أن الخليل لم يفرق بين النظام النظرى والواقع الشعرى . وهل البديل الذى يقترحه أبو ديب هو أن يقع النبر على تفعيلات الخليل نظرياً ؟ هذا ما لم يصرح به الخليل كما قال هو نفسه . ثم حين ينتقل إلى التطبيق يضطر إلى تعديل مواقع بعض النبرات كى تتوافق مع النبر المفروض أن يقع على التفعيلة أو النبر القالبى كما يطلق عليه ؟!!

ولكنه يتراجع فى نسبة هذا التقصير إلى الخليل ، فينسبه إلى العروضيين الذين جاءوا بعده ؛ يقول : لكن العروضيين العرب بعد الخليل ، العقل الفذ ، أخفقوا فى التفريق بين المستويين : الوزن والإيقاع ، وكان حديثهم كله حديثاً عن الأول . وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقى الجذرى لعمل الخليل ، وحولوا العروض العربى إلى عروض كمى نقى ذى بعد واحد مُخفين بُعده الآخر الأصيل ؛ حيوية النبر الذى يعطى الشعر العربى طبيعته المميزة[٥٧] . وأرى أن أعرض فى إيجاز لمحاولته لتصور البنية الإيقاعية للشعر العربى التى يطلق عليها «البديل الجذرى لعروض الخليل» ، حتى يستنبط القارىء من المقارنات التى نوردها ماهية الهجوم القاسى على فايل ، ويدرك الأثر الذى لا يمكن إخفاؤه لنظرية الخليل من خلال فهم فايل فى عمل أبى ديب برغم محاولاته لإثبات ما ينفى ذلك نفياً باتاً ، كما سنرى .

يرى أبو ديب أن البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن/فاعلن) بتحولاتهما الممكنة ، وأن هناك بحرين من هذه البحور يتشكل أحدهما باستخدام الوحدة الأولى وتكرارها عدداً معيناً من المرات . هذان البحران هما المتقارب والمتدارك[٥٨] . أى أن (فعولن) يمكن أن تتابع على هذا النحو (علن + فا) وأن (فاعلن) تتابع هكذا (فا + علن) ، وتتبع أنماط الإيقاع فى الشعر العربى من علاقة هاتين النواتين التتابعية (– ٥) ، (– – ٥) ، وأن تغير الإيقاع يعتمد على ظاهرة رياضية هى حدوث عدد أو آخر من وحدات النواة (فا) فى سياق النواة (علن) ، ويضيف نواة إيقاعية ثالثة هى (– – – ٥) أفصح عنها بعد عرض الأسس والمصطلحات التى استخدمها فى عمله ، حين قال : إن الإيقاع فى الشعر العربى ينبع من الحدوث التتابعى لاثنتين من ثلاثة مكونات هى : (– – – ٥) ، (– – ٥) ، (– ٥)[٥٩] .

ولكنه آثر العودة إلى التركيز على نواة إيقاعية بعينها ، وهى ما أطلق عليها النواة الثابتة أو الجذرية ، ويعنى بها دون غيرها عناية خاصة . فعند تركيب التشكل الإيقاعى تكون الوحدة الإيقاعية مكونة من نواة إيقاعية ثابتة (– – ٥) وهى الوتد ، ويصرح بذلك فى قوله : وتكشف الدراسة المتأنية أن النواة المضافة هى دائماً (فا) ، وأن (علن)

لا تضاف إطلاقاً . يمكن التقرير إذن أن (علن) هى النواة الجذرية الثابتة ضمن الوحدة المؤسسة ، وأن (فا) هى المتغير الذى يعمد إليه فى تطوير التشكلات الإيقاعية كلها[٦٠] . فالنواة الإيقاعية (-- ٥) تكون عند تكوين الوحدات الإيقاعية نقطة التمركز الإيقاعية والعنصر الإيجابى الدائم ، ويتبلور الإيقاع الشعرى بعلاقة هذه النواة بغيرها . ولكنه يرجع إلى النوى الثلاثة مرة أخرى ، حين يقول : إن الإيقاع الشعرى يتشكل من تتابعات وعلاقات نامية حيوية بين نواتين أو ثلاث هى المؤسسات الفعلية لحركية اللغة وفاعليتها ، وأنه ليس هناك حدود لما يمكن أن يتركب من تتابعات وعلاقات لا كمياً ولا كيفياً[٦١] .

وهذه المحاولة ـ بناءً على المفهومات النظرية المشار إليها آنفاً ـ تقترح نظاماً بسيطاً محوره النواة الجذرية الثابتة كما قرر من قبل ؛ وهذا النظام :

علن + فا
علن + فا + فا
علن + فا + فا + فا
فا + علن + فا
فا + فا + علن + فا[٦٢] .

ومن هذه النوى يمكن أن تشكل البحور ، وأكتفى بذكر مثلين هنا :

١ - النموذج : فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢
البسيط : فا ـ فاعلن فاعلن فا ـ فاعلن فاعلن
١ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٩ ١٠ ١١ ١٢

٢ - النموذج : علن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢

الطويل : علن فاعلن فا ـ فاعلن فا ـ فا

١ ٢ ٣ ٤ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١٢

ويتتبع بعد ذلك التتابعات المختلفة محدداً لها الإيقاعات المختلفة فيرى أن :

التابع (- ٥ - - ٥) إيقاعه (- ٥ - - ٥) [× ٨]
و (- ٥ - ٥ -- ٥) » (- ٥ - ٥ -- ٥) [× ٨]
و (-- ٥ - ٥) » (-- ٥ - ٥) [× ٨]
و (-- ٥ - ٥ - ٥) » (-- ٥ - ٥ - ٥) [٨ ×]
و (-- ٥ --- ٥) » (-- ٥ --- ٥) [٨ ×]
و (--- ٥ -- ٥) » (--- ٥ -- ٥) [× ٨]

وهذه النماذج للنبر التى يمكن أن تقع على البحر توضح تفاعل النبرين الشعرى واللغوى وأثره على حيوية البحر الإيقاعية[٦٣] .

فهناك إذن نوعان من النبر لديه ؛ نبر قوى (×) ؛ ونبر خفيف (٨) . وكما رأينا لا يلتزم النبر مكاناً بعينه ولا نواة دون غيرها ؛ إذ قد يكون النبر القوى للنواة (ـ ٥) أو (-- ٥) أو (--- ٥) أو النبر الخفيف ، وذلك برغم أنه خص النواة الثانية (-- ٥) بعناية كبيرة حين قال :

تكون النواة (-- ٥) المؤسس الحيوى فى إيقاع الشعر العربى ، وتتحدد طبيعة إيقاع الوحدة وتشكلها إلى مدى بعيد بموقع هذه النواة من الوحدة المفردة ؛ أى بالعلاقة الأفقية بين هذه النواة وبين النوى الأخرى التى تدخل معها فى علاقة تتابعية[٦٤] . فكل واحدة من هذه النوى الثلاث مستقلة قائمة بذاتها ، وقد يكون لها كم محدد . وتتميز النواتان الأولى والثانية بأن كل واحدة منها لا تتلقى نبراً محدداً ، بل تظل عائمة تنتظر تبلور دورها الإيقاعى فى السياق الكلى للتشكل لتكتسب نبراً معيناً ؛ أما النواة الثالثة فلها ميزة أساسية كما يقول وهى «أنها يمكن أن تنبر بطريقتين (-- ٥) ، و (-- ٥) ، وتتميز بإمكان ورودها وحدة إيقاعية مستقلة فى عدد كبير من التشكلات الإيقاعية »[٦٥] .

كان من الممكن أن نناقش هذا النظام الجديد الذى يوصف بأوصاف ليس موضع ذكرها هنا ، إذ لا اعتداد فى رأيه بما سمى «اللب الإيقاعى أو الوتد» ؛ فلا أساس للتمييز بين المقطعين (ـ ٥) ، (ـــ ٥) ، فكلاهما المكونان الحقيقيان لإيقاع الشعر العربى . وهو بهذا يعزل النواة الثالثة ، ولكنه حين يرى أنه لا وجه لعمل الخليل حين ميز الوتد ، وعدّه نواة وزنية جذرية ثانية فى أوزان الشعر العربى ، يدلل على أنه أدرك قيمة الوتد فى نظام الخليل على نحو ما جعله يقرر دوره فى تحقيق التعادل الإيقاعى . ولكنه يصر على أن ارتباط النبر بالتتابع (-- ٥) ليس مطلقاً ، حتى إذا فرض أن الخليل يربط بين موقع النبر وبين الوتد . وفى هذا تناقض كبير غير مبرر ، وإلا فماذا نفهم من قوله : يتحقق التعادل الإيقاعى فى الشعر بين وحدتين إذا تحقق بينهما الشرطان التاليان :

١ ـ أن يكون عدد المتحركات (أو عدد المقاطع) فيهما واحداً .
٢ ـ أن يكون اتجاه التتابع الأفقى للنوى فيهما واحداً ، بحيث تكون النواة (-- ٥) ، أو التتابع (-- ٥) فى موضعين متناظرين من الوحدتين الإيقاعيتين[٦٦] . ولكن هل يستمر هذا التعادل الإيقاعى بوجود النواة (-- ٥) فى مواضع بعينها ؟ وهل يحدث لها تغير فى كل المواضع أو فى موضع بعينه يتكرر ؟

وفى الحقيقة أننا نلاحظ تراجعه عن مقولاته السابقة عندما يقرر أن التعادل الإيقاعى ينشأ عن توحد نموذجى النبر فى وحدتين إيقاعيتين معينتين . إلا أن شرط وجود النواة (-- ٥) شرط نسبى ؛ ففى مواضع معينة من التشكل الإيقاعى تنعدم هذه النواة ، دون أن تتغير الطبيعة الإيقاعية ذاتها ، لأن الوحدة الجديدة تتركب بشكل يفرض نموذجاً للنبر فيها يتحد بنموذج النبر فى الوحدة التى تعادلها إيقاعياً ، والتى تحوى التتابع (-- ٥)[٦٧] .

وهل تغيرت النتيجة ؟ لا أدرى . هل فقد النواة ونقل النبر إلى

التتابع الجديد (-- ه) يغير من موضع النبر المتكرر ؟ إذا سلمنا فى حقيقة الأمر بفقد النواة داخل تتابع المقاطع فى كل وحدة وزنية ، وهو يؤكد الطبيعة الإيقاعية رغم هذا التغير ، فإن التركيب النووى ذاته - فى رأيه - قد يتغير دون أن تتغير الطبيعة الإيقاعية . ويؤكد الدور الجذرى للنبر ، لأن التعادل الإيقاعى يتحقق عن طريق توفير نموذج نبرى معين ، ويدرك هذا أيضاً من نسبة شرط ورود (-- ه) فى الوحدة . إن التعادل الكمى ليس الفاعل الجذرى فى إيقاع الشعر العربى[٦٨] .

وبرغم هذا تظل الفكرة الأساسية التى بنى عليها كتابه بارزة متكررة فى مواضع مختلفة ، يلح عليها إلحاحاً شديداً ؛ فلابد من تحقق شرطين جوهريين فى إيقاع الشعر العربى ؛ وهما أنه ينبع من التتابع الأفقى للنوى (- ه) ، (-- ه) ؛ (--- ه) ، وأن تتابع أى نواتين من النوى يخلق عنصراً آخر فى الكلمة العربية . والشعر العربى هو النبر ، الذى يرتبط باتجاه العلاقة بين النواتين المؤسستين للوحدة الإيقاعية . هذا غير الجوهر الثالث للإيقاع الذى أضافه حين قال : «وللإيقاع جوهر ثالث هو أن العربية تفيد أيضاً من الاختلاف التركيبى لعناصرها المؤسسة فى خلق الصيغة الوزنية أو الكتلة التى يفعل النبر من خلالها ويخلق الطبيعة الإيقاعية»[٦٩] .

فالتنوع له أثره فى ثراء الشعر بإيقاعاته ؛ أقصد تنوع مواقع النبر الذى أبرزه التطبيق أكثر من التنظير . وهكذا يشترك الاختلاف الكمى والتتابع النبرى فى خلق أبعاد تسهم فى تكوين الإيقاع الكلى . وأكتفى للتدليل على ذلك بالنص التالى ، يقول الدكتور أبو ديب : «لكن الطبيعة التركيبية للنوى تلعب دوراً حيوياً فى تمايز إيقاعات الشعر لا باعتبار رياضى زمنى ، وإنما باعتبار الأثر الذى تخلفه فى تنويع مواقع النبر ، والمسافات التى تحددها بين النبر القوى والنبر الخفيف ، وهكذا لا يرتكز التعادل الإيقاعى فى العربية على التساوى الزمنى أو الكمى ، وإنما ينبع من الإمكانات التى يوفرها تتابع النوى فى اتجاه معين لوضع النبر فى مواضع معينة»[٧٠] .

وهذا النبر الشعرى الذى ينبع من التركيب النووى للتتابعات بصورتها المجردة توضحه التشكلات الإيقاعية منضمة فى مجموعات ليظهر نظام التركيب الإيقاعى الذى يقترحه . ويرى أن بحر الكامل من البحور وحيدة الصورة ، وتركيبها الإيقاعى هو :

(--- ه̽ -- ه̂ /--- ه̽ -- ه̂ /--- ه̽ -- ه̂)

أو : / M̽L̂ / M̽L̂ / M̽L̂

(M= --- ه ، L= -- ه ، S= - ه) .

وبحر الطويل والبسيط من التشكلات المزوجة : النوع (A)، وتركيب بحر الطويل هو :

(-- ه̽ - ه̂ /-- ه̽ - ه̂ - ه / -- ه̂ - ه̂ - ه̽ - ه) .

أو : / L̽Ŝ / L̂S̽S / L̽Ŝ / L̂S̽S

أما تركيب بحر البسيط الإيقاعى فهو :

(- ه - ه̽ -- ه̂ /- ه̽ -- ه̂ - ه -/ ه̂ -- ه̽ - ه̂ /-- ه)

أو : / S̽ŜL̂ / S̽L̂ / S̽ŜL̂ / M̽

وبحر الوافر من التشكلات المزوجة أيضاً ، ولكن من النوع (B)، وتركيبة الإيقاع هو :

(-- ه̂ -- ه̽ -- ه̂ / -- ه̂ -- ه̽ -- ه̂ / -- ه̽ - ه̂)

أو : L̂M / L̂M / L̽Ŝ

هذا باختصار شديد النظام المقترح لإظهار التركيب الإيقاعى للشعر العربى[٧١] . وقد بذل أبو ديب جهداً لا يمكن إغفاله لإيجاد حلول للمشكلات التى تنشأ عند التطبيق وكيفية التغلب عليها . فمثلا عندما تتحول الوحدة (- ه -- ه - ه) إلى (- ه - ه - ه) تفقد الوتد ، وهو جوهر الإيقاع عند فايل . ولكن النبر كما يرى الدكتور أبو ديب يحل المشكلة فإذ (- ه̂ -- ه̽ - ه̂) هى (- ه̂ - ه̽ - ه̂) ؛ فالنموذجان شبه متحدين ، ولا يطرأ تعديل على النموذج الطبيعى[٧٢] .

ويحتاج هذا إلى معرفة موضع هذا التعديل ، أليس ما أشار إليه سابقاً يقع على الوحدة الأخيرة التى تتعرض للتغير ، أما النواة (-- ه) فلا تتعرض فى الوحدات الداخلية لأدنى تغير ؟ وعلى هذا الأساس قامت طريقة فايل ؛ يقول : إن العلل ، لجذرية تأثيرها الإيقاعى ، يجب أن تظهر لا عرضاً ، بل بانتظام وبالشكل نفسه ، وفى الموقع ذاته فى كل بيت من أبيات القصيدة سواء أدت إلى تغير الوتد أو زواله نهائياً . أما العلل التى تظهر أول البيت ، وهى غير لازمة (الخرم والخزم) فلم ترد لدى الشاعر العربى على نحو واضح يؤكد ثباتها ، وتحتاج إلى إحصاء لمعرفة نسبة ورودها فى الشعر العربى .

ولا يعنى نبر البحور بطريقة فايل أن كل البحور تقع فى دائرة واحدة لها الإيقاع ذاته - كما سأوضح فيما يلى - لأنه يتحدد بالوتد ، والسبب يؤثر فى تسارعه وبطئه ، وله دوره أيضاً فى الإيقاع . ولا يمكن تجاهل دور هذه النواة الإيقاعية فى الوحدات الوزنية التى تشكل الأبحر والدوائر الخليلية مثل (فعو فى : فعولن ، ومفا فى : مفاعيلن ومفاعلتن ، وعلن فى : فاعلن ، ومستفعلن ومتفاعلن) . ويؤكد فايل أن الخليل بغير شك لاحظ دورها الأساسى فى الإيقاع ، ومن ثم لم يجز أن يصيبها أدنى تغير فى الوحدات الداخلية . ويوافقه الدكتور عونى فى ذلك أيضاً حين قال فى البدايات «وليس من شك فى أن الخليل بن أحمد قد لاحظ أن هذا الجوهر الإيقاعى المزدوج التركيب هو السبب فى الإيقاع النغمى بالشعر ، ومن ثم لا يجيز إطلاقاً أن يصيبه تغير ما ، وإنما يطرأ التغيير على ما جاوره من أصوات أخر . ونظرة فاحصة على أنواع الزحاف والعلل تبين لنا كيف أن هذه الأنواع تبعد كل البعد عن المساس بهذا الجوهر الإيقاعى المزدوج التكوين»[٧٣] .

وليس لدى أدنى شك فى أن الخليل كان لديه علم ودراية بالإيقاع والأنغام تؤكدهما شواهد كثيرة نكتفى هنا بالتركيز على فكرة واحدة منها ؛ وهى هل للوتد قيمة نبرية أدركها هو ذاته فأعطاها اهتماماً أساسياً فى بناء نظامه العروضى دون أن يصرح ؟ ولا يعنى ذلك أن

نحمّل كلامه أكثر مما يحتمل ، بل نفسر كيفية بناء نظام معين على نحو ما ، وأرجح رأى فايل ومندور أيضاً فى إبراز اهتمام الخليل بهذه الوحدة غير المتغيرة وغير القابلة للانفصال . وقد شكلت بتوزيعها على نحو خاص المقاييس التى كونت أيضاً الدوائر ، وهو ما سنشير إليه فيما يلى . فالدائرة الأولى سميت دائرة المختلف ــ كما يقول ابن جنى ــ لأن أبحرها مركبة من أجزاء خماسية وسباعية ؛ وقدم الطويل لأن أوله وتد ، وأول المديد والبسيط سبب ؛ والوتد أقوى من السبب فوجب تقديمه عليه(٧٤) . والدائرة الثانية هى دائرة المؤتلف . وكما يقول أيضاً : سميت بذلك لأن بحريها مركبان من أجزاء سباعية مكررة ، وأجزاؤها متماثلة ؛ وقدم منها الوافر ، لأن أوله وتد ، فهو أقوى من الكامل ، لأن أوله فاصلة ، والفاصلة سببان ثقيل وخفيف ، والوتد أقوى من السبب فقُدم كما قدم الطويل(٧٥) .

فالوتد إذن هو أساس تقديم بحرى الطويل والوافر فى كليهما ، ولكن ما معنى مصطلح «القوة» الذى كرره ابن جنى ؟ وللأسف لم يفسر هو نفسه مفهومها ، ونرجح بناءً على ما سبق أن «الوتد» هو محور بناء الدوائر ، وترتيب الأوزان داخل كل دائرة ؛ وقد فسر فايل هذا بأنه هو النواة الإيقاعية للأوزان ، يقول : «وبما أن هدفه (أى الخليل) كان القمم الإيقاعية فى الأوزان المختلفة التى أحست بها أذناه فى حالات منتظمة كتلك التى أشرت إليها فى البحور السابقة ــ وهذا يعنى أن مقاطع الأوتاد غير المتغيرة كنويات إيقاعية للأوزان ثابتة غير منفصلة ــ كان عليه أن يركز أولاً على النظام المنسق الكامل للدوائر ، وأن يقبل القول بأن كل أجزاء الأوزان لها شكل نموذجى غير متغير . وعلى هذا النحو استطاع أن يصل إلى علاقة وثيقة بين كلا العنصرين الوزنيين مع بعضهما فى كل دائرة على حدة»(٧٦) .

فتحديد مواضع الأوتاد فى الدوائر من خلال تركيب معقول هو الأساس فى إحداث الإيقاع ، وهذا التشكل أو التنوع يؤدى إلى إمكانية وجود تغيرات إيقاعية وزنية فى الشعر أى فى الزحاف ذى الكمية غير الجوهرية فى حشو البيت ، والعلل التى ثبتت بنهايات أشطر الشعر ، وهى غير متغيرة ، ومؤثرة إيقاعياً . ولو وقعت فى الأوتاد الداخلية لأدى ذلك إلى تغير قوى وحاد فى إيقاع الأوزان بطريقة تجعلها متحللة غير متماسكة ، وينجم عن هذا حدوث خلخلة إن لم يكن كسراً شديداً للإيقاع ؛ يقول فايل : «بذل الخليل جهداً فى نقل التغيرات إلى الأشكال النموذجية فى الدوائر ، ثم تبين بعد ذلك أن كل أجزاء المقاييس تعرف التغير مع شذوذ وحيد وهو الأوتاد داخل الأوزان التى تحوى هذه المقاييس (الأشكال النموذجية) ؛ وذلك ببساطة لأنها نويات إيقاعية غير متغيرة . وهذا يثبت أن الدوائر قد كونت تماماً بسبب الأوتاد فقط . ويستطيع المرء أن يدرك بعينه أيضاً أن الخليل مثل من الصور الكتابية للكلمات المفردة كمية مقاطعها(٧٧) . وتقيد الشعراء بتتابع محدد لكم المقاطع على بعد مسافات زمنية محددة أحدث تكثيفات فى الإيقاع ، وسواء أطلق عليه المقطع المنبور أم موضع النقرة القوية ، فالنتيجة واحدة .

وأوزان البحور ــ فى رأى فايل ــ تتكون من الأوتاد أو جواهر الإيقاع المزدوجة ، التى رمز لها بالعلامة (ب ـ) ، والمقاطع المحايدة (×) أو (ــ) ، كما أن هناك أوتاداً غير منبورة فى بعض التفاعيل ، رمز لها بالعلامة (ب ــ) . ومن ثم فبحر الطويل يتكون من تكرير (ب ـ ×) ، (ب ـ ××) مرتين فى كل شطر ، والبسيط من (××ب ـ) ، (×ب ـ) مرتين فى كل شطر أيضاً ، والكامل من (ب ب - ب ـ) ٣ مرات فى كل شطر ، والوافر من (ب - ب ب -) ٣ مرات فى كل شطر أيضاً .

يتصاعد الإيقاع بالتوالى حتى نهاية البيت لتوالى الوتد ، وهو المركز الأساسى المكون من مقطع قصير يعقبه مقطع طويل منبور ، وهذا ما جعل فايل يصفه بالوحدة الجوهرية . فالإيقاع إذن يتشكل من الكم الناتج عن تتابع المقاطع الطويلة والقصيرة على أبعاد زمنية متساوية ، ومن النبر أو الارتكاز الذى يحدثه هذا الجوهر الإيقاعى أو الوتد فى مصطلح الخليل .

ولا يفتأ فايل يكرر تعرض الوتد فى التفعيلة الأخيرة فى بعض الأوزان للتغير بحسب العلة الداخلة عليها ، وبذلك يخرج إيقاع القافية عن إيقاع الوزن ؛ ينفصل كل منها ، وكل واحد له دوره . وقد أدى تحليل الدوائر إلى ملاحظتين أساسيتين هما :

أولاً : لكلِ الأوزان إيقاع صاعد واحد تقريباً ، ولم يسد الإيقاع الهابط وحله وزناً ما .

ثانياً : إن نواة الإيقاع للأقدام والأوزان قد نشأت من خلال اتصال المقاطع القصيرة والطويلة فحسب (ب ـ) ، التى هى فى تتابعها غير منفصلة ، وفى كميتها غير متغيرة وعلى تلك المقاطع الطويلة يقع الضغط الإيقاعى (ب ـ)(٧٨) :

(Der untrennbare Kern des Steigendes Rhythmus)

الإيقاع إذن عنصر أساسى فى الوزن أو الارتكاز (Ictus) ، ومن تردد هذه الوحدة الإيقاعية أو جوهر الإيقاع المزدوج يتولد الإيقاع أو النبر أو الارتكاز الذى لا يقع إلا على المقطع الطويل كما يقول الدكتور مندور : ومن ثم نلاحظ أن هذا الوزن (وزن فعولن مفاعيلن) لابد أن يسلم منه دائماً مقطع طويل بعد المقطع الأول القصير ، فإذا لم يحدث ذلك انكسر البيت ، فالمجموعة (ب ـ) الموجودة فى أول كل تفعيلة من البحر الطويل هى النواة الموسيقية للبيت ، وهى عبارة عن وتد مجموع فى لغة الخليل(٧٩) .

وهكذا فثمة شبه اتفاق بين الباحثين الذين عرضنا لآرائهم على أن الارتكاز أو النبر على هذا المقطع الطويل من كل تفعيلة يكون الإيقاع الجوهرى الذى يتكرر ــ كما أشرنا ــ مراراً على مسافات زمنية محددة ، ولا يحدث له أدنى تغيير فى حشو البيت بإجماع ، لأن أىَّ تغير يعرض لنواة الإيقاع ، أو نواة الموسيقى أو جوهر الإيقاع المزدوج إلى غير ذلك من مسميات وتد الخليل يؤدى إلى خلل أساسى صريح فى الوزن وبديهى أن يكون التغير واقعاً على العلل فحسب ، وينتج عن ذلك كما يقول الدكتور مندور فقدان موسيقى الأبيات وليس انكسارها فحسب ؛ وإذن فاستقامة الوزن أو عدم استقامته لا يعود إلى الكم الذى تؤثر فيه الزحافات والعلل تأثيراً ظاهريا فحسب ، إلا إذا نتج عن هذه الزحافات والعلل فقدان للنواة الموسيقية التى تحمل الارتكاز(٨٠) .

فالزحاف ــ كما رأينا ــ له دور ثانوى فى تغير كمية المقاطع ويمكن تعويض النقص من خلال الوسيلة الشفوية التى عُبّر عنها بأكثر من مصطلح كالإنشاد والإلقاء . . . الخ . أما العلل فيصعب تعويض أى

نقص فيها ـ مع ملاحظة أن وقوعها فى حشو الأبيات غير جائز ـ وأجازوا وقوعها فى التفعيلة الأخيرة من كل شطر .

والشعر العربى بناء على هذا المفهوم يجمع بين الكم والارتكاز أو النبر ؛ أو بتعبير أوضح يجمع بين استغراق زمنى متساو للمقاطع القصيرة والطويلة ، ومقطع قصير وآخر منبور ؛ وهما وحدة الوتد (الإيقاع الجوهرى) ، الذى يتردد على مسافات محددة ، لا ينفصل ولا يتغير ، ليحدث بهذا التردد أو التتابع الإيقاع أو الموسيقى الجوهرية للأوزان.وقد عرض الدكتورمندور هذه النتيجة التى استنبطها من بناء الخليل حين قال : « ونلخص طبيعة الأوزان العربية بأنها تتكون من وحدات زمنية متساوية أو متجاوبة هى التفاعيل ؛ وأن هذه التفاعيل تتساوى أو تتجاوب فى الواقع عند النطق بها بفضل عمليات التعويض سواء أكانت مزحفة أو معلولة أو لم تكن ؛ وأن الإيقاع يتولد من كل تفعيل ، ويعود على مسافات زمنية محددة النسب . وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن[٨١] .

وقد أكدت الإحصاءات التى قام بها اللغويون المحدثون والمستشرقون مقولات العروضيين القدامى فيما يتعلق بنسب شيوع أوزان محددة ، أكثرَ الشعراء النظم فيها ؛ وهى الطويل والبسيط والكامل والوافر ، ولكل وزن من هذه الأوزان إيقاع مميز . ودوران الأوزان المكونة من تفعيلتين أكثر شيوعاً من تلك المكونة من تفعيلة واحدة ؛ ويعود هذا إلى بدايتها بوتد ذى إيقاع صاعد كما فى الطويل ، أو انتهائها بوتد ذى إيقاع قافز كالبسيط ،ويفصّل الدكتور عونى عبد الرءوف ذلك حين قال : خصوصا إذا كانت جواهر الإيقاع بعد مقطع واحد (أى البحر مبدوءاً بوتد مجموع) ، مثل بحر الطويل ، إذ إنه مكون من تفعيلات رئيسية شديدة الوضوح بينة الأثر ، وكذا بالنسبة للبحر البسيط بإيقاعه وتفعيلاته المكونة من التفعيلات القافزة الخافتة الوقوع ، وبحرى الكامل والوافر بسيطى التكوين الغنيين بتتابع المقاطع القصيرة[٨٢] .

ويمكن أن تقسم التفعيلات الثمانى إلى مجموعات أربع كما اتضح من عرض فايل :

ـ **المجموعة الأولى** ،تضم تفعيلات ثلاث تبدأ كل منها بجوهر الإيقاع الصاعد (أى بالوتد المجموع) ؛ وهى :
  ١ - فعولن (ب ـُ -)
  ٢ - مفاعيلن (ب ـُ --)
  ٣ - مفاعلتن (ب ـُ ب ب -)

ـ **المجموعة الثانية** ،تضم تفعيلتين ، ويأتى جوهر الإيقاع فيها قافزا بعد المقطع الطويل ، كما أنه يقع بين مقطعين طويلين ، وهما :
  ١ - فاعلن (ـ ب ـُ)
  ٢ - فاعلاتن (- ب ـُ -)

ـ **المجموعة الثالثة** ،تضم تفعيلتين ، ويأتى جوهر الإيقاع الصاعد فيها بعد مقطعين أو مقطع طويل وآخرين قصيرين ، وهما :
  ١ - مستفعلن (ـ ـ ب ـُ)
  ٢ - متفاعلن (ب ب ـ ب ـُ)

ـ **المجموعة الرابعة** ،تضم تفعيلة واحدة ، ويأتى فيها جوهر الإيقاع هابطا بعد مقطعين طويلين ، وهى :

مفعولات (- - ـُ ب) .

ونتتقل إلى الخطوة الثانية وهى إظهار أثر الحذف أو التسكين فى التفعيلات الثمانى . فالمقاطع القصيرة والطويلة المشكلة لها يلحقها الحذف أو التسكين ، فى حين لا يلحق جوهر الإيقاع أى نقص أو زيادة إلا فى آخر الشطر الأول (العروض) ، أو آخر الشطر الثانى (الضرب) . وأعرض بالتفصيل لهذا التأثير مع ملاحظة الرموز المستخدمة ؛ فالرمز (ب ـُ) = وتد أو جوهر الإيقاع ، والرمز (-) = مقطع طويل أو مغلق ، والرمز (ب) = مقطع طويل :

١ - **فعولن** : بحذف النون منها ، يصبح المقطع الطويل بعد الجوهر الإيقاعى قصيراً ، أى فعول (ب ـُب)

٢ - **مفاعيلن** : بحذف الياء يصبح المقطع الطويل الأول بعد جوهر الإيقاع قصيراً ، أى مفاعلن (ب ـُ/ب/ـ) ، أو بحذف النون ، يصبح المقطع الطويل الثانى بعد جوهر الإيقاع قصيراً ، أى مفاعيل (ب ـُ/ـ/ب) .

٣ - **مفاعلتن** :
- تسكن اللام ، فتتحول إلى مفاعيلن (ب ـُ/-/-) .
- تحذف اللام ، فتتحول إلى مفاعلن (ب ـُ/ب/-) .
- تسكن اللام ، وتحذف النون ، فتتحول إلى مفاعيل (ب ـُ/ -/ب) .

٤ - **فاعلن** : بحذف الألف يصبح المقطع الطويل قبل جوهر الإيقاع قصيراً ، أى فعلن (ب/ب ـُ) .

٥ - **فاعلاتن** :
- تحذف الألف ، فتصبح فعلاتن (ب/ب ـُ/-) .
- تحذف النون ، فتصبح فاعلات (-/ب ـُ/ب) .
- تحذف الألف والنون ، فتصبح فعلات (ب/ب ـُ/ب) .

٦ - **مستفعلن** :
- بحذف السين يصبح المقطع الأول قصيراً ، أى مفاعلن (ب /-/ب ـُ) .
- بحذف التاء يصبح المقطع الثانى قصيراً ، أى مفتعلن (-/ ب/ب ـُ) .

٧ - **متفاعلن** :
- تسكن التاء فتتحول إلى مستفعلن (-/-/ب ـُ) .
- تحذف التاء فتتحول إلى مفاعلن (ب/-/ب ـُ) .
- تسكن التاء وتحذف الألف فتتحول إلى مفتعلن (-/ب/ ب ـُ) .

٨ - **مفعولات** : تحذف الفاء ، فتصبح مفاعيل (ب/- / ـُ ب)[٨٤] .

وبعد أن عرضنا لمجموعات التفعيلات ، والحذف والتسكين فى هذه التفعيلات ، ننتقل إلى إمكانية إعادة ترتيب الأوزان العربية على أساس جوهر الإيقاع غير المتغير كماً ، وغير المنفصل تتابعاً (ب ـُ) أو الوتد المجموع . وقد اشترط فايل لنواة المقاييس أن تنتظم فى غيرها من المقاطع لحدوث الإيقاع حين ذكر « أنها لا تبقى منعزلة ، ويمكن أن

تؤثر حينها تنتظم إيقاعياً مع المقاطع المحايدة ، أى المقاطع التى ليس عليها ضغط ، وهى إما قصيرة أو طويلة(٨٥) . وهذا الربط ينشط النواة إيقاعياً ، فلا تفقد خلال المحيطات المختلفة مع المقاطع المحايدة خاصيتها . وأضاف فايل إلى ما سبق شروطا فى علاقتها بهذه المقاطع وتتابعها ؛ إذ يقول : هناك قانونان يسيران هذا التكوين :

١ - إن النواة لا يمكن أن تتتابع مرتين بصورة مباشرة واحدة تلو الأخرى .

٢ - إنها لا يمكن أن تتحد بأكثر من مقطعين غير منبورين ، وكميتهما مقطعان محايدان(٨٥) .

وأعرض لهذا الترتيب فى إيجاز :

* جوهر الإيقاع
  + مقطع طويل
  أو + مقطعان طويلان
  أو + مقطعان قصيران + مقطع طويل

١ - جوهر الإيقاع + مقطع طويل ← ب ـُـ (فعولن) × ٤ = شطر المتقارب .

٢ - جوهر الإيقاع + مقطعان طويلان ← ب ـُـ ـــ (مفاعيلن) × ٢ = شطر الهزج

٣ - جوهر الإيقاع + مقطعان قصيران + مقطع طويل ← ب ـُـ ب ب ـــ (مفاعلتن) × ٣ = شطر الوافر

٤ - تتبادل فعولن + مفاعيلن × ٤ = بحر الطويل .

* مقطع طويل + جوهر الإيقاع ← ـــ ب ـُـ (فاعلن) .
  أو مقطعان طويلان + جوهر الإيقاع ← ـــ ـــ ب ـُـ (مستفعلن)
  أو مقطعان قصيران + مقطع طويل + جوهر الإيقاع ← ب ب ـــ ب ـُـ (متفاعلن)

٥ - فاعلن × ٤ = شطر المتدارك
٦ - مستفعلن × ٣ = شطر الرجز
٧ - متفاعلن × ٣ = شطر الكامل
٨ - تتبادل مستفعلن + فاعلن × ٤ = بحر البسيط .

* مقطع طويل + جوهر الإيقاع + مقطع طويل ← فاعلاتن (ـــ ب ـُـ ـــ) .
  أو مفاعيلن + فاعلاتن + مفاعيلن
  أو تتبادل فاعلاتن + فاعلن
  أو فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن
  أو مستفعلن + فاعلاتن + فاعلاتن

٩ - فاعلاتن × ٣ = بحر الرمل
١٠ - مفاعيلن + فاعلاتن + (مفاعيلن (غير أنها تحذف دائماً ، فهو مجزأ وجوباً) ← شطر المضارع
١١ - فاعلاتن + فاعلن × ٤ = بحر المديد
١٢ - فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن = شطر الخفيف
١٣ - مستفعلن + فاعلاتن + فاعلاتن = شطر المجتث

* مقطعان طويلان + جوهر الإيقاع ← مفعولات
  يجب أن تتبادل مع (مستفعلن)
  مفعولات + مستفعلن + مستفعلن
  مستفعلن + مستفعلن + مفعولات
  مستفعلن + مفعولات + مستفعلن

١٤ - مفعولات + مستفعلن + (مستفعلن) [مجزوء دائماً] ← شطر المقتضب .
١٥ - مستفعلن + مستفعلن + مفعولات ← شطر السريع
١٦ - مستفعلن + مفعولات + مستفعلن ← شطر المنسرح(٨٦) .

وبحر الطويل يبدأ بتفعيلة مكونة من الوتد المجموع يليه سبب خفيف (فعولن) ، أو النواة ذات المقطع المزدوج غير المتغير + مقطع محايد (ب ـُـ ×) . وهذا فى وصف فايل (أقدام ذات مقاطع ثلاثة من الإيقاع الصاعد)(٨٧) .

أما التفعيلة الثانية فإنها مكونة من الوتد المجموع يليه سببان خفيفان (مفاعيلن) أو النواة + مقطعان محايدان (ب ـُـ × ×) . وهذا فى وصف فايل أيضاً « أقدام ذات مقاطع أربعة من الإيقاع الصاعد »(٨٨) . ويتكرر المقياسان مرتين فى كل شطر ، أى أن جوهر الإيقاع أو الوتد يعلو بالنغم فى أول البيت ، ويستمر وروده به بطريقة غير متساوية ،حيث إن الفصل بالمقاطع المحايدة ليس هو هو بين جواهر الإيقاع المتتالية . ويكسب البحر مباشرة بهذا قوة نغمية سريعة فى أوله لورود جوهر الإيقاع فى البدء مباشرة ؛ وبتعبير فايل « الشكل المكون من النواة + مقاطع محايدة يستتبع تأثيراً أقوى للإيقاع الصاعد ، وهذه التفعيلات ذات إيقاع أصيل أو التفعيلات الرئيسية (Die Stammfüße)(٨٩) . ويقصد التفعيلات الثلاث المبدوءة بالوتد المجموع (فعولن [ب ـُـ ×] ، ومفاعيلن [ب ـُـ × ×] ، ومفاعلتن [ب ـُـ ب ب ـــ] وهى السبب فى ثبات النغم الصاعد والإيقاع المستمر .

ويرى أن علو النغم فى أول البيت واضطراده بطريقة غير متساوقة هو الذى يجعل هذا البحر محبباً لدى الشاعر ،لأنه يلفت إليه أذهان السامع بمجرد سماعه للإيقاع الأول(٩٠) .

وبحر البسيط يبدأ بتفعيلة مكونة من سببين خفيفين يليهما وتد مجموع (مستفعلن) ، أو مقطعين محايدين + النواة (× × ب ـُـ) ، وهى أقدام ذات أربعة مقاطع من الإيقاع الصاعد(٩١) . أما التفعيلة الثانية فمكونة من سبب خفيف يليه وتد مجموع (فاعلن) أو مقطع محايد + النواة (× ب ـُـ) ، وهى أيضاً أقدام ذات مقاطع ثلاثة من الإيقاع الصاعد(٩٢) . وهما التفعيلتان المتحدتا الإيقاع اللذان يطلق عليهما فايل التفعيلات القافزة المبدوءة بالسبب وليس بالوتد ، أو الإيقاع السريع (Die Springfüße) ، فالبحر يبدأ بسببين خفيفين وكأنه نثر معتاد ثم تقفز النبرة بجوهر الإيقاع خافتة الوقع يعقبها سبب خفيف يتلوه جوهر الإيقاع فى قفزة خفيفة أيضاً(٩٣) . أى يستمر الإيقاع القافز أو السريع فى خفة أو بطء صاعداً حتى آخر البيت .

ويجعل تبادل التفعيلات التنويع فى النغم والاستغراق الزمنى للإيقاعات المتوالية مختلفاً ، وليس فى رتابة إيقاع التفعيلة الواحدة المكررة . ويختلف إيقاع البحر الطويل المفضل لدى شعراء ما قبل الإسلام للابتداء المباشر به واستمراره فى صعود غير رتيب حتى نهاية البيت . أما إيقاع البحر البسيط فيكون فى نهاية التفعيلات .

ويلزم الوافر تفعيلة واحدة مكونة من وتد مجموع يليه فاصلة صغرى (مفاعلتن) أو النواة + ثلاثة مقاطع محايدة (ب ـُـ × × ×) ، وهى أقدام ذات مقاطع خمسة من الإيقاع الصاعد ، أى أنه مكون من

تفعيلة رئيسية تتكرر ــ كما يقول فايل ــ ذات إيقاع صاعد قوى ، يبدأ بها البيت فيأتى جوهر الإيقاع الصاعد مباشرة فى أوله ثم يتوالى بعده مقطعان محايدان باضطراد حتى نهاية البيت[٩٤] . ويلاحظ أن رتابة الإيقاع فى الوافر تجعله لا يرقى لمنزلة الإيقاع الناشىء عن توالى تفعيلتين مختلفتين لا تتساوى عندهما الفترة الزمنية مثلما يحدث بتوالى تفعيلة واحدة .

ويلزم الكامل تفعيلة واحدة مكونة من فاصلة صغرى يليها وتد مجموع (متفاعلن) ، أو ثلاثة مقاطع محايدة + النواة (× × × ب ـُـ) ، وهى أقدام ذات مقاطع خمسة من الإيقاع الصاعد ، أى أنه مكون من تفعيلة رئيسية تتكرر كما يقول فايل ذات إيقاع قافز أو سريع[٩٥] .

وبحر الطويل والوافر المتكونان من التفعيلات ذات الإيقاع الأصيل هى بحور تقع فى مقدمة الدوائر ، أما بحرا البسيط والكامل المكونان من تفعيلات ذات إيقاع قافز فى الموضع الثانى من الدوائر ، والنواة ــ كما وضح ــ لا تتكرر مرتين بطريقة مباشرة ، وليس بينها وبين مايليها أكثر من مقطعين محايدين أو مقطع محايد ووتد غير منبور ، وذلك ــ كما يقول فايل ــ لأن الضغط الماثل فى النواة لايمكن أن ينتظم إيقاعياً بعدد كبير من المقاطع غير محدود [٩٦] .

والتنوع الذى تميز به بحرا الطويل والبسيط جعل إيقاعهما أقوى لسببين ــ كما يقول فايل ــ وهما :

- لعدم تكرار نواة الإيقاع بعد عدد محدد من المقاطع المحايدة فى كل التفعيلات .

- وعدم انتظام تتابع المقاطع وكثرتها بحيث تمكن الشاعر من أن يعبر عن فكرته بسهولة أيضاً[٩٧] .

ويتكون بحر الرجز من تكرير تفعيلة واحدة (مستفعلن) ، وهى مكونة من مقطعين طويلين متتالين محايدين يعقبها مقطع قصير وآخر طويل منبور ؛ ويمكن أن يصير المقطعان الأولان قصيرين . وهى تفعيلة قافزة النغم خافتة وإن كان جوهر الإيقاع بها صاعداً .

ويتكون بحر المتقارب من تكرار تفعيلة واحدة (فعولن) ، وهى تفعيلة رئيسية مكونة من جوهر الإيقاع (النواة) + مقطع محايد ، وهى تفعيلة ذات إيقاع صاعد رتيب لتكررها هى هى .

ويتكون بحر المديد من تكرار تفعيلتين هما (فاعلاتن) + (فاعلن) ، وتتكون الأولى من : مقطع محايد + النواة (جوهر الإيقاع) + مقطع محايد . وتتكون الثانية من : مقطع محايد + جوهر الإيقاع . ويلاحظ أن الاختلاف فى مواضع الإيقاع هنا يجعل النغم ثقيلا .

ويتكون بحر الهزج من تكرار تفعيلة واحدة رئيسية هى (مفاعيلن) ، وهى مكونة من جوهر الإيقاع + مقطعين محايدين . والإيقاع يتكرر فى رتابة وإن كان صاعداً ؛ بل إن تنوع مجزوءاته وتنوع ضروبه يجعل إيقاعها أكثر نغماً[٩٨] .

ويتكون بحر الرمل من تكرار تفعيلة واحدة ، هى (فاعلاتن) ، وهى مكونة من مقطعين محايدين يحصران جوهر الإيقاع (× ب ـُـ ×) ، وهى ثقيلة الإيقاع ضعيفة التأثير على الأذن .

ويرجع أن السبب فى قلة نظم الشعراء القدماء فى البحور الثلاثة السريع والمنسرح والخفيف يرجع إلى أنها تضم تفعيلة (مفعولات) ، التى تحتوى على وتد مفروق مكون من مقطع طويل منبور يتلوه مقطع قصير ، أى على خلاف ماتجده فى الوتد المجموع ؛ وهذا مايجعل الإيقاع فيه هابطاً . ويقول فايل : لم يكن للإيقاع الهابط نصيب يذكر فى الشعر القديم ، فلم يرد به أى بيت مبدوء بالوتد المفروق أى بتفعيلة ذات وتد مفروق ، كما أنه لم يرد أى وزن تتكرر فيه تفعيلة ذات وتد مفروق دون أن تشاركها تفعيلة أخرى بها وتد مجموع . وفضلاً عن ذلك فإن الخليل لم يسجل أى تفعيلة ذات وتد مفروق مكونة من مقاطع ثلاثة أو خمسة كما فعل مع تفعيلات الوتد المجموع ، إذ لدينا (فعولن ، ومفاعيلن . .) وغيرهما[٩٩] .

وبناء على ماقدمنا فإن بحر السريع تتوالى فيه التفعيلة ذات جوهر الإيقاع الصاعد مرتين قبل أن تأتى تفعيلة (مفعولات) بعدهما ، وهى ذات إيقاع هابط لما تحتويه من وتد مفروق يتعرض لتغيير كبير . أما فى بحر المنسرح فتتبادل الإيقاعات الصاعدة والهابطة ، فيبدأ بإيقاع قافز فى (مستفعلن) يليه إيقاع هابط فى (مفعولات) ليعود بعدها الإيقاع القافز مرة أخرى . وأما فى بحر الخفيف فيلاحظ أن الفصل بين جوهرى الإيقاع الصاعد والهابط يكون بمقطعين محايدين ، على حين أن الفصل بين جوهرى الإيقاع الصاعدين فى الأوزان الأخرى يكون بمقطع واحد فقط[١٠٠] .

وأرى أن أكتفى بعرض هذه البحور دون الخوض فى تفصيلات أخرى ليس هذا موضعها ، راجياً أن تكون الأفكار الأساسية فى تصور فايل لبناء الدوائر والتفعيلات والبحور ، وكذلك العلاقة الجوهرية بين وحدة الإيقاع وكل هذه التشكيلات قد وضحت إلى الحد الذى يمكن معه أن تعاد النظرة إلى بعض المشكلات فى العروض العربى فى ضوئها .

الهوامش

١ - د. محمد عونى عبد الرؤف بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ، انظر الفصول التى عالج فيها بالتفصيل النبر فى كل هذه المحاولات الأولى . من ص ٢٠ .

٢ - الكتاب السابق ص ٧٦ .
نقلاً عن : Holscher, Arabische Metrik .s . 383-389

٣ - I. Goldziher, Abhandlungen Zur Arabischen Philologie, Leiden, 1896, s.76.

٤ - بدايات الشعر العربى ص ٧٦

٥ - الكتاب السابق ص ٧٨

٦ - الكتاب السابق ص ٦٥

٧ - الكتاب السابق ص ٥٦ ، ٥٧ ، وص ٨٣ ، ٨٤ .

٨ - تفصيل ذلك فى كتابه :
M. Hartmann, Metrum und Rhythmus, giessen, 1896 ss. 2
وانظر أيضاً : بدايات الشعر العربى ص ٥٥ ، ٥٦
٩ - بدايات الشعر العربى ص ٥٤ ، ٥٥
١٠ - تجدر الإشارة هنا إلى موقف اللغويين من الرجز إذ كانوا يتحرجون من الاستشهاد به على الظاهرة النحوية أو اللغوية لما يطرأ على كلماته ولغته وتركيبه جملة من أمور لضرورة الوزن والقافية .
١١ - د. شكرى عياد ، موسيقى الشعر العربى ص ٣١ .
١٢ - الكتاب السابق ص ٣٢
١٣ - الكتاب السابق ص ٣٢
١٤ - فى بدايات الشعر العربى تفصيل لهذه الأقدام .
١٥ - د. السيد محمد السيد البحراوى ، فى البنية الإيقاعية فى شعر السياب ، نحو منهج معاصر لدراسة الإيقاع فى الشعر العربى ، رسالة دكتوراة مخطوطة . جامعة القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٨
١٦ - M. Boulton; The Anatomy of Poetry, London 1953 p. 22.
١٧ - د. ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٤٤ ، ١٤٥ .
١٨ - د. عبد الرحمن أيوب : أصوات اللغة ص ١٣٩
١٩ - الكتاب السابق ص ٥٣ ، ٥٤
٢٠ - د. تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة ص ١٣٩ ، ص =صامت ، ع = علة . والمقطع (ع ص) مقطع تشكيل غير أصواتى ، انظر فى ذلك ص ١٤٥ .
٢١ - د. محمود فهمى حجازى : المدخل إلى علم العربية ص ٥٢ ، ٥٣ .
٢٢ - موسيقى الشعر العربى ص ٥٣ ، ٥٤
٢٣ - Weil, G. Grundriss und System der altarabischen Metren, Wiesbaden, 1958 s. 25.
٢٤ - موسيقى الشعر ص ١٥٣
٢٥ - الكتاب السابق ص ١٥٤ ، ١٥٥
٢٦ - الكتاب السابق ص ١٥٧
٢٧ - Weil, Grundriss s. 14.
٢٨ ـ الكتاب السابق ، ص ٣٥ .
٢٩ ـ سيبويه ، الكتاب ٢٠٤/٤ ، ٢٠٦
٣٠ ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٨١٥/٣
٣١ - بدايات الشعر العربى ص ١٦١ .
٣٢ - Weil, Grundriss s.24.
٣٣ - قد تتاح لى فرصة نقل هذا الكتاب إلى العربية فى وقت قريب بناءً على رغبة أحد الزملاء الأفاضل ، ولكن انشغالى بنقل دراسات أخرى يحول دون ذلك فى الوقت الحاضر .
٣٤ - بدايات الشعر العربى ص ٨٠
٣٥ - Weil, Grundriss s.25.
٣٦ - الكتاب السابق ص ٢٥ ، ٢٦ .
٣٧ - د. السيد البحراوى ، فى البنية الإيقاعية لشعر السياب ص ١٠ .
٣٨ - الأصوات اللغوية ص ١٦٩ .
٣٩ - كمال أبو ديب ، فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٢٢٠ .
٤٠ - الكتاب السابق ص ٢٣٠ : ٢٣١ .
٤١ - فى البنية الإيقاعية فى شعر السياب ص ٦ ، نقلاً عن :
Attridge, The Rhythm of English Poetry 1982 p. 76 - 78 .
٤٢ - د. محمد مندور ، فى الميزان الجديد ص ٢١٤ .
٤٣ - فى البنية الإيقاعية فى شعر السياب ص ٢٤ .
٤٤ - الرسالة السابقة ص ٢٤ ، نقلاً عن :
A. Stein, Meter and Meaning in Gross, The Structure of Verse, p. 196 .
٤٥ - فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٣٠٦ .
٤٦ - الأصوات اللغوية ص ١٧٠ .
٤٧ - دروس فى علم أصوات العربية ، ترجمة صالح القرماوى ص ١٩٤ ، ١٩٧ .
٤٨ - الكتاب السابق ص ١٩٨ .
٤٨ - الكتاب السابق ص ١٩٨ .
٤٩ - مناهج البحث فى اللغة ص ١٦٠ .
٥٠ - فى الميزان الجديد ص ٢٣٣ ، ٢٣٤ .
٥١ - موسيقى الشعر العربى ص ٥٣ .
٥٢ - الكتاب السابق ص ٥٥ .
٥٣ - فى الميزان الجديد ص ٢٣٤ .
٥٤ - Weil, Grundriss s. 33, 46, 47.
٥٥ - فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٨ .
٥٦ - الكتاب السابق ص ٤٤ .
٥٧ - الكتاب السابق ص ٢٣٠ .
٥٨ - الكتاب السابق ص ٤٨ .
٥٩ السابق ص ٥٣ .
٦٠ - السابق ص ٥٩ .
٦١ السابق ص ٩٦ .
٦٢ - السابق ص ٩٨ .
٦٣ ـ السابق ص ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، × = نبرقوى ، ٨ = نبر خفيف .
٦٤ - السابق ص ٧٤ ، ٧٥ .
٦٥ - السابق ص ٣٣٢ .
٦٦ - السابق ص ٣٦٤ .
٦٧ - السابق ص ٢١٢ .
٦٨ - السابق ص ٢١٢ .
٦٩ - السابق ص ٢١٠ .
٧٠ - السابق ص ٢٢١ .
٧١ - السابق ص ٣٤٢ : ٣٤٦ .
٧٢ - السابق ص ٣٨٨ .
٧٣ - بدايات الشعر العربى ص ٨٠ .
٧٤ - كتاب العروض ، تحقيق د. حسن شاذلى مزهود ص ٤٢ .
٧٥ - الكتاب السابق ص ٥٨ ، ٥٩ .
٧٦ - Weil, Grundriss s. 40.
٧٧ - Ibid S. 40 . 41 .
٧٨ - Weil, Grundriss s. 44, 45 .
٧٩ - فى الميزان الجديد ص ٢٤٠ .
٨٠ - الكتاب السابق ص ٢٤٠ .
٨١ - الكتاب السابق ص ٢٤١ .
٨٢ - بدايات الشعر العربى ص ١٤٧ .
٨٣ - انظر الفصل الخامس من كتاب فايل : Weil, Grundriss s. 60
وهو بعنوان : أساس الأوزان العربية القديمة ونظامها ، وهو أهم فصول الكتاب الذى يتكون من ستة فصول :
الأول بعنوان : عرض المشكلة :
1 - Die Problemstellung
والثانى : نظرية الدوائر عند الخليل .
2 - Die Kreistheorie des Khalil.
والثالث : مدلول الدوائر الخمس والغرض منها
3 - Sinn und Zweck der Funf Kreise
والرابع : تخطيط لتاريخ علم العروض
4 - Skizze einer Geschichte der Wissenschaft vom Arud.

والخامس : أساس الأوزان العربية ونظامها :
5 - Grundriss und System der altarabischen Metren
والسادس : الأوزان الكمية عند اليونانيين والعرب
Die quantitierenden Metren bei Griechen und Arabern. ـ ٦
وذيل: نصوص من المصادر العربية المقتبس منها :
Anhang. Texte der zitierten arabischen Quellen

٨٤ - Weil, Grundriss ss. 27ff.
وانظر ، أيضاً : بدايات الشعر العربي من ص ٢١٦ : ٢١٨.

٨٥ - Weil, Grundriss s. 60.

٨٦ - Ibid s. 66 : 69.
وبدايات الشعر العربي ص ٢١٨ : ٢٢٣

٨٧ - Weil, Grundriss s. 61.

٨٨ - Ibid s.|61.

٨٩ - Ibid s.|64

٩٠ - Ibid s. 72.

٩١ - Ibid s. 61.

٩٢ - Ibid s. 61.

٩٣ - بدايات الشعر العربي ص ١٤٣

٩٤ - Weil, Grundriss. s. 64.

٩٥ - Ibid s 64.

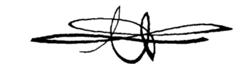
٩٦ - Ibid s. 78.

٩٧ - Ibid s 73.

٩٨ - Ibid s. 73

٩٩ - Ibid s. 73.

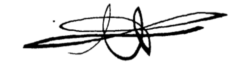
١٠٠ - Ibid s. 73.
وبدايات الشعر العربي ص ١٥١



ambiguous contents could be deduced or inferred without loss.)

Despite the similarities between Kavolis's approach and Lucien Goldmann's, they differ in two important respects: first, whereas Goldmann assumes the objective existence of global 'world visions' or collective unconceptualized feelings, **Kavolis** assumes that what is provided by any society for its artists is a variety of psychocultural qualities, i.e., raw materials of the imagination; second, while in Goldmann's view the artist is a revealer of the given, for Kavolis, he constructs out of the given and his individual responses to it, and makes possible alternative symbolic orders.

Edited By
Nehād Selaiḥa



tions as personal neurosis. Most of the novels discussed, therefore, conform, with few mutations, to what Ohmann terms 'The Illness Story' model. This fiction of illness locates the experience of personal crisis somewhere in the passage from youth to maturity, and since the central characters in these novels do not heal themselves, the medical theme asserts itself in the plethora of healers who figure in these stories.

After tracing further other features of 'The Illness Story' model which dominated the fiction highly evaluated in the U.S. between 1960 and 1975, Ohmann draws the following tentative conclusions which he admits are yet vague ideas, though powerful, about cluture and value: 1) A canon — a shared understanding of what literature is worth preserving — takes shape through a troubled historical process. 2) It emerges through specific institutions and practices, not in some historically invariant way. 3) These institutions are likely to have a rather well-defined class base. 4) Although the ruling ideas and myths may indeed be, in every age, the ideas and myths of the ruling class, the ruling class in advanced capitalist societies does not advance its ideas directly through its control of the means of mental production. Rather, a subordinate but influential class shapes culture in ways that express its own interests and experience and that sometimes turn on ruling-class values rather critically-yet in a non-revolutionary period end up confirming root elements of the dominant ideology, such as the premise of individualism.

The final essay in this issue's selection, **"Literature and the Dialectics of Modernization"**, by Vytautas Kavolis, translated by **Moḥamed Ḥāfiz Diyāb,** is generally concerned with the diverse relationships between social processes and literature, and, particularly, with working out a method by which one can define the influence this or that social process has actually had on a given literary work.

The social process that interests the writer in this essay is the process of modernization, which he focuses on and analyzes in relation to two dramatic Russian texts. The purpose of the socio-literary structuralist analysis is to elaborate first a theory of the structure of the literary (or, more precisely, dramatic) work, second a theory of the effects which the social processes of modernization may be expected to have on the imagination, and third some conception of the manner in which the raw material of the imagination is transformed into the structure of literary works. The author is also interested in the light which this type of analysis might throw on the question of the aesthetic value of the literary product.

After an intensive structuralist analysis of the two plays, Kavolis approaches the question of the influence of the processes of modernization on the structure of literary works with a theoretical model in mind, a model, not of the literary work, but rather of the general psychological effects of social structural modernization. The model consists of a table of hypothesized relationships between social trends and their reflections in personality and culture. The basic assumption underlying Kovalis's theory of psychological modernization is that when the human mind is affected by any social process it shapes itself either by affirming this process and identifying with it, adopting the process's characteristics as its own, or by rebelling against this process and forming itself in opposition to it, by embodying in itself and projecting outward that which the social process objectively is not. In other words, Kavolis proposes that the mechanism of the imagination operates by the basic capacity of choosing between what is most striking in objective social reality and what one misses most in it. The first response, Kavolis calls 'modernistic', the latter, he terms 'underground'.

In the following section of the essay, Kavolis proceeds to explicate the sociological model for analyzing a work of art, which is implicit in the previous section. This model distinguishes three levels of analysis: a) raw material of the imagination (the "psychocultural qualities"); b) cognitive structures ("the meaningful systems" identifiable in an artistic work; c) the perceptual structure (the "visible formal" or sequence of events in a play). On the basis of this model, Kavolis assigns aesthetic value to dramatic works which are complex cognitive structures capturing a good deal of the raw material of the imagination of their times and comprehended in perceptual structures simpler than their cognitive content.

In this connection, Kavolis makes an interesting distinction between what he calls the "systematic" arts in which the second level (cognitive structure) can be identified as present, such as drama, dance, epic literature, and certain types of happenings, and what he terms the 'impressionistic' arts, such as lyric poetry, music, and non-representational painting, in which this level is generally missing. He confesses that his approach is more suited to the analysis of the systematic rather than the impressionistic arts in which the raw material of the imagination is immediately transmuted into a perceptual structure. In the 'systematic' arts, on the other hand, a conceptualization of operating systems (which can be read as cognitive structures transmitting systematized information) occurs either before raw material can be transformed into a perceptual structure or during this operation, as an essential part of it. Such 'conceptualization' is not necessarily a conscious process. The essential matter is that it results in what can be treated as cognitive structures and as systematized information. One coefficient of aesthetic value that may be common to both the 'system' and the 'impression' arts seems to Kavolis to be the effectiveness of nonreductive simplification (i.e., forms from which their original more complex or more

gested a symbol for the subjective nature of all human understanding. Einstein's relativity theory caught the popular imagination and produced great repercussions in philosophy and the arts because it arrived at the right historical moment, after Darwin and the nineteenth-century philosophers, and in the midst of Bergson, Freud, and the experimental aesthetics of the late nineteenth and early twentieth centuries, and confirmed the increasing relativism in philosophy, psychology, and the arts. Indeed, the curious thing about the influence of relativity theory is that it rests on a distortion of the theory which is, in fact, objectively, a theory of absolutes. Whereas the theory affirms that relativity need not hold dominion over perception, a postulate to the theory claims that, because each observer exists within his own unique space-time continuum, one observer's perception cannot **arbitrarily** be designated as true. Because the postulate accorded with the mood of the age, it was taken for the theory itself, and used as a rationale for the mood of increasing relativism. Miss johnson concludes her examination of the relationship between science and the arts by asserting that the arts are influenced by science through its philosophical implications, not its mathematical proofs and, in the light of this assertion, proceeds to survey the different responses in modern literature to relativity theory, or the distorted view of it.

The Theory of Relativity offered scientific confirmation of a relativistic universe and, by metaphysical extension, of the subjective relativism of all reality. As such, it has been received differently by writers, depending upon their own philosophical and psychological bent. Some, like Sartre and Durrell, have embraced it openly because of its apparent validation of Idealism, using it as a rationale for multiple point of view as a structural device in the novel. The use of multiple points-of-view as a narrative device predates Einstein's theory of course. However, the revelation that in the so-called real world no observation can be considered more valid than another provided additional support for abandoning the omniscient author on the ground that he is no more reliable than his characters. Moreover, Durrell, in his **Alexandria Quartet,** uses relativity theory not only for a structural device, but also as a source of content: he incorporates the thematic implications of a relativistic **perspective.** Against such writers as Sartre and **Durrell** who used relativity theory as a rationale for form and source of content, Miss Johnson sets others, like Wyndham Lewis and Archibald MacLeish, who have attacked it as a negation of objective reality, or like Frost and Joyce who ignored it and dismissed it as metaphysically irrelevant, the former satirizingit it, the latter regarding it with amused disdain.

Miss Johnson ends her essay with an analytical discussion of a section of William Faulkner's novel **The Sound and the Fury** to illustrate the subtle and far-reaching influence of relativity theory on modern literature, since the influence in the case of Faulkner has been overlooked because of its subtle integration with parallel philosophical and psychological ideas. Summing up the argument of the essay, the author says that although the theory of relativity has been variously employed, its importance for the writer has been to provide yet one more window through which he can view the world and man, and one more metaphor for the nature of reality.

In the next study, **"The Shaping of a Canon : U.S. Fiction, 1960-1975"**, translated by **'Ibrāhīm Zakī Khorshīd,** Richard Ohmann takes up once more the question of aesthetic value and the role it plays in the shaping of a **'canon'** -raised earlier by Terry Eagleton in the 'Discussion' which opens this issue.-and develops it. **Like** Eagleton, Ohmann argues that aesthetic value is relative and manufactured, and goes a step further to insist that it is purely the product of class conflict.

In order to prove his claim, Ohmann sets out to outline the intricate social process by which novels written by Americans from about 1960 to 1975 have been sifted and assessed, so that a modest number of them retain the kind of attention and respect that eventually makes them eligible for canonical status. He argues that **the** emergence of these novels has been a process saturated with class values and **interests**, a process inseperable from the broader struggle for position and power in the American society, **from** the institutions that mediate that struggle, as well as from legitimation of, and challenges to the social order.

Ohmann's investigations lead him to conclude that the class whose values and interests play a major role in determining aesthetic value and shaping the literary canon is the Professional-Managerial class to which belong the majority of literary agents, editors, publicity people, reviewers, buyers of hardbound novels, taste-making intellectuals, critics, professors, most of the students who took literary courses, and, in fact, the writers of the novels themselves. All, these groups have social affinities, and belong to a common class that emerged and grew up only with monopoly capitalism. This class is further characterized by its conflicted relation to the ruling class, and its equally mixed relation to the working class.

Having characterised the class that controls evaluation and shapes the 'canon', Ohmann proceeds to look at some of the values, beliefs, and interests that **constitute** that class perspective in order to prove his claim that the needs and values of the Professional-Managerial class permeate the general form of the novels in the period under discussion, as well as their categories of understanding and their means of representation. The novels Ohmann discusses all reveal a common strategy which consists in displacing social contradictions into images of personal illness, i.e., in thematizing social contradic-

modern trend as at once a reaction of resistance to varied pressures of specific moral conventions or of political ideologies, and an effort toward the legitimization of experimentalism in the arts and the championing of the 'tradition of the New' against the Victorian or other nineteenth-century traditions. This modern trend, however, reveals a resolution, manifest in the discussion of the literary theory and practice of the modernist movement, to confront in a different way the problems and the tensions that morality has posed for great works of literature from the beginning of Western critical thought.

The works of classical literature suggest a contrasting approach in which the moral function of art is recognized, although the relationship of many of the classical works to ritual and religion provided avenues for their independence from moral didacticism. The classical philosophical examination of the relationship between morality and literature initiated by Plato indicated that great literary works do not fulfill the moral purposes that it is assumed they ought to accomplish. So the paradoxical generalization is that the classical discussion was formulated in terms of the difficulties of realizing in any work of art moral ends that it ought to embody, while the modernist problems relate to the difficulties of achieving the autonomy from moral purpose which marks a realized work of art.

Against the background of this contrast between the classical aesthetic tradition and the attitudes of modernism (represented by the work and critical writings of **James Joyce**,Ford Maddox Ford, and Marcel Proust) regarding the relationship between literature and morality, four possibilities emerge as a table of aesthetic or moral options. These are:

1. Formalism (i.e., formal or abstract art which can be considered free from the domination of moral conventionalism, since it is free form any constraints on the representation of human action);
2. Impressionism (broadly understood as a literary method in which the work is limited to representation on the analogy of the seizing and recording of the immediate data of perception);
3. The Symbolist approach (the view of the novel as a self-contained symbol or as a pattern of internally related meanings and linguistic codes);
4. The breakdown of teleology (i.e., of sequential order, or the movement between the starting point and the ending, which has been used ever since Aristotle as the basis for justification of the moral function of the work of art.)

Having defined these four approaches to the problem of the emancipation of literature from morality (the formalist, the impressionist, the symbolist, and the anti-teleological), Sidorsky proceeds to examine their realization in three modern novels (Joyce's **Ulysses**, Ford's **Parade's End**, and Proust's **Remembrance of Things Past**), and concludes that there is no conclusive evidence that these approaches function as ways of emancipating literature from service to moral concerns. He then views the problem of the relationship of literature and morality in the light of one other element that is present in the three novels under discussion, and significant for their search for some form of moral neutrality. This element is artistic vocation. Ford, Joyce, and Proust advocated an ethic of artistic vocation and were prepared to assert their vocational responsibility in morally self-limiting roles analogous to those of an impressionist painter, a priest, or an experimental scientist. This ethic of artistic vocation, however, which inevitably, like any ethic of vocational responsibility, limits the ways in which the artist can pursue ultimate moral ideals or become engaged in political or ideological causes, at the same time argues for an extension of the values bound up in the vocation to more comprehensive moral purposes.

The author ends his essay by asserting that although Ford's Joyce,s and Proust's extreme dedication to their art, and strict sense of vocational responsibility is intensely moral, their work will always function as an antidote to those who would wish for a literature that champions moral, ideological, or political causes.

Th study that follows, under the title **"The Theory of Relativity in Modern Literature: An Overview and The Sound and the Fury"**, by Julie M. johnson, translated by **Mohamed Barary** as the title indicates, traces and seeks to define the influence of Albert Einstein's Special Theory of Relativity, published in 1905 on modern literature, and to ascertain the philosophical connotations of that influence. A set of questions are posed at the beginning which constitute the basic ideas in this study: What was the significance of relativity theory for the writer? How did he use it? Why did he use it?

To answer these questions, the author begins by examining the relationship between science and the arts. She argues that, contrary to the common view that, except within the genre of science fiction, science and the arts are unrelated, or even mutually antagonistic, the artist and the scientist are not unlike in their ultimate purpose which is to order experience in such a way as to give it meaning. Indeed, major scientific discoveries and theories from Pythagoras to the present, have often substantially altered man's understanding and view of the world and himself, and of the relationship between the two, and have, therefore, inevitably impinged upon metaphysics and the behavioural sciences, as well as, in their philosophical and psychological implications, upon aesthetics. Just as Copernicus, Darwin, Newton, Freud, and Jung have suggested new images of the universe and of man, thus modifying our metaphors, Einstein has sug-

purely relative since it is the product of our awareness of differences. And in view of the absence of any standard for authoritative understanding or interpretation, Derrida finds that the interpretation of a text (which is simply writing immersed in its own conditions) is simply further writing immersed in its turn in its own conditions.

Describing his enigmatic 'Differance', Derrida declares that it is neither a word nor a concept; it refers to what in classical language would be called the principle of 'differing' (which involves also 'differing', i.e., delaying-a temporal distance), in other words, the origin or production of differences and the differences between differences, the play of differences. In this definition of 'Differance', Derrida is building on the Saussurean idea of language (and, therefore, the interpretation of language) as essentially arbitrary and differential, or rather, as a system which is arbitrary because it depends for its existence not on referring to a given external referrent or signified, but on the play of differnces between signs. The silent 'a' in the word 'Differance' (which does not produce a marked change in sound from the 'e' in 'Difference') is used by Derrida as a symbol of Saussure's differential principle which is the functional condition of language and is, in itself, silent. This principle of difference, which is the condition of existence, of possibility for any sign in language, is itself silent, and its existence can only be viewed and realized in its operation. Derrida goes on to build his 'Differance', or the principle of differing (in both senses of the word) into the first 'Word' of existence, as well as the condition and operation of existence, asserting that "Not only is differance irreducible to every ontological or theological-onto-theological-reappropriation, but it opens up the very space in which ontotheology-philosophy-produces its systems and its history." In other words, not only is 'differance' the arbitrary condition and operation of existence, but it is also the condition and governing principle of all thinking about, and interpretation of existence. Derrida goes on to declare that since our awareness and perception of existence relies on our perception of the principle of 'differance' in operation all writing about existence, i.e., all philosophy and theology consists in marking out differance, and, hence, everything is a matter of strategy and risk. And it is precisely a question of strategy and risk because no transcendent truth present outside the sphere of writing can theologically command the totality of this field. Moreover, the the strategy of marking out differences in the hope of reaching a definition is without finality because of the absence of a transcendent truth outside the sphere of writing. In other words,because he does not recognize the existence of a standard for authoritative understanding, Derrida finds that interpretation, i.e., the written understanding of a text, is simply further writing, not about the text in question, but writing immersed in its own condition.

Derrida further defines 'differance' as the impalpable sign which reveals the existence of something in its absence by indicating what it is not. In this respect, Derrida declares, "Signs represent the present in its absence, they take the place of the present.... The sign would thus be a deferred presence."

The principle of 'differance' in the above sense is a condition of human understanding of language, of the whole process of signification, governing both the material sign, i.e., the signifying aspects, and the signified, in other words, governing the perceptible proof that the principle is in operation (for any linguistic sign is at once arbitrary and differential), and the results of its operation. Pursuing the semiological track discovered by Saussure, Derrida further elucidates his 'differance' as the movement by which languange, or any code, any system of reference in general, becomes historically constituted as a fabric of differences.

According to Derrida, our awareness of presence, i.e., of something being present, is an awareness of differance Quoting Nietzsche's definition of quantity as being inseperable from the difference in quantity, the difference in quantity being the essence of force, and equalizing his 'differance' with Nietzsche's force, Derrida concludes that his 'differance' is the juncture rather than the summation of what has been most decisively inscribed in the thought of what is conveniently called our "epoch": the difference of forces in Nietzsche, Saussure's principle of semiological difference, differing as the possibility of facilitation, impression and delayed effect in Freud, difference in the irreducibility of the trace of the other in Levinas, and the ontic-ontological difference in Heidegger.

In talking about 'differance', we talk about the operation and function of human existence, thinking and writing; about the mechanisms of human thought and existence; about the effect- arbitrary because differential- without a positive cause. Differance is the negative force that produces effect by separating temporally, spatially and qualitatively. It is not a name for some metaphysical reality, some ineffable being that cannot be approached by a name, like God, for example. It is the play that produces the nominal effects, the relatively unitary or atomic structures we call names, or chains of substitutions for names.

From Derrida's deconstructive metaphysics we move on to ethics in connection with literature. The next essay, entitled **"Modernism and the Emanicipation of Literature from Morality: Teleology and Vocation in Joyce, Ford, and Proust"** by David Sidorsky, translated by **'Amīn 'Al-'Ayyūṭī**, discusses some aspects of the widespread modern trend in Europe to liberate art from the constraints and the burden of demonstrating a moral truth or of bearing a moral message. The author sees this

the twentieth century. The author points out in the course of his discussion : the various efforts and contributions of different western trends and schools in the field of aesthetics that the history of the concept of literary function is in fact the history of the attempts to "separate/ merge-integrate" poetics and linguistics.

The linguistic study of literary texts move in two directions: the study of the general characteristics of literary language, which comes under the heading of poetics, and 'Stylistics', which deals with the styles of particular writers. But whereas the New Poetics has not severed all its links with the old, Modern Stylistics grew out of a series of critical attacks levelled at the theory and practice of its old counterpart. Traditional stylistics was criticized as a 'new idealism' based on intuition, rather than strict methodology, and using methods not amenable to verification. The basic difference between the two schools is one of attitude to language: traditional stylistics views language as at once the product of individual creativity and historical development, and consequently regards the language of a text not as the text itself and therefore the primary object of stylistic study, but as the linguistic representationof a prior aesthetic impression. This view, of course runs contrary to the Saussurean concept of language as an arbitrary autonomous, self-generating system, a concept on which Saussure based his linguistic theory, and which forms the corner-stone of modern stylistics. The focus of textual analysis in modern stylistics is the language of the text in itself which is subjected to a rigorously objective, lucid and comprehensive method of analysis that disregards completely private impressions and intuitions of the "ghost behind the text" of traditional stylistics.

The merging of poetics and linguistics began in Russia in the the first quarter of the twentieth century as a result of the rich, fruitful contacts between the literary critics of the Petrograd Circle and the linguists of the Moscow Circle who came under the influence of Bodwin Courtnay's concept of language as a synchronic system-a concept similar to Saussure's in many respects. The Russian Formalists, on the other hand, regarded the language of the literary text as the proper and primary subject of study and the essential focus of attention, and defined linguistics as the study of language in any form, thus transforming poetics into a branch of linguistics. This tendency was further strengthened by the efforts of the Prague Linguistic Circle (founded in 1926), particularly the rich contribution of one of its founders, the Russian critic Roman Jakobson, who discussed several interesting linguistic issues (such as the nature and function of literary language), and sought to emphasize the independent value of linguistic signs. Among other things, the Prague Circle demanded that the linguistic approach in the study of literature take priority over other approaches, and advocated the study of literary language in itself against the study of language as a symbolic representation of something else, practiced by intuitive stylistics. These theories, however, received little attention outside Poland and Czchekoslovakia. In America the polarization of language and literature continued as formerly, and the American Descriptive School of Linguistics refused to admit that the linguist was in any way equipped to handle literary issues. Similarly, European linguistics, based on the Saussurean view of language as a system independent of speech or 'parole', continued to foster the isolation of literature from linguistics. For literature belongs in the field of 'parole'.

The Czech theory remained considerably marginal for several decades until 1958, and particularly the conference on style held at the University of Indiana, in Bloomington, the U.S.A. The conference revealed that the study of linguistics was facing a crisis, particularly in the schools which had removed literature outside its field of attention.On this occasion, Roman Jakobson put forward, in the closing lecture of the conference, the old theories and views of the Moscow and Prague Circles. They seemed a revelation. Immediately afterwards, the Work of the Russian Formalists and the Czech Structuralists were made available in French, English and Italian.

As linguistics began to embrace literature among its concerns, the French critics of the 'New Criticism', on the other hand,and foremost among them Roland Barthes, found in Structuralist Linguistics scientific models for the study of literature, and worked out new ideas and concepts which completely eliminated the gap between linguistics and poetics.

In his Bloomington lecture, Jakobson explained the Prague School concept of the literary use of language and explained how language functions in literature saying that the literary use of language projects the principle of symmetry which controls the selection of the language onto the natural language of the context. It is on this Jakobsonian idea that the author of the article bases his definition of free verse as a structure controlled intrinsically by the principle of the regulated repetition of certain artistic and linguistic features.

The following selection, Jacques Derrida's essay on **'Differance'**, translated by **Huda Shukry ʿAyyād,** does not deal particularly with art or aesthetics, but with the conditions of language and understanding more generally. The word 'Differance' which Derrida coins from the word 'Difference', (which, as he points out, is identical in sound) replacing the 'e' with an 'a', poses profound questions for Being and metaphysics, as well as for the understanding of any writing. Derrida's 'Differance' encompasses Heidegger's assumption that the ontological difference between Being and beings allows the possibility that Being may be revealed, if at the same time concealed. At the same time, any such revelation remains

the Irrational, of which it forms chapter I. It is entitled "The Cognitive Value of Literature", and in it Shumaker advocates an adequate aesthetic that takes account of the affective element in aesthetic experience which has been played down for several decades now in favour of a cognitive element. That poetry or any art can be significant wholly or even chiefly as cognition is denied by the author; he claims for art an area of conscious activity that is peculiar to rather than an area which is shared by such other branches of rational inquiry as philosophy and science, and reads in the tendency in aesthetic theory to de-emphasize feeling and emphasize the congnitive value of art a wish to vindicate art in social order which finds unrivalled usefulness in science.

The area of conscious activity peculiar to art as Shumaker argues, drawing on many sources which deal with the affective/ congnitive nature of the aesthetic experience, is one in which the contrary emphasis on cognition and feeling are reconciled through the perception that aesthetic constructs offer the best possible opportunities precisely for the congnizing of feelings. In other words, art is a conscious congnitive activity for both the creator and the reader or recepient, but what it cognizes is feelings. Drawing on Otto Baensch's remarkable article on "Kunst und Geful", Shumaker defines the creative process as a cognitive activity which involves the whole psyche and strives to clarify and define the feeling for the artist's consciousness by embodying it in a created art object that makes it accessible to the consciousness of others.

Shumaker bases his view of the value of art as the cognition of feeling, rather than fact, or practical wisdom as he calls it, on the recognition that not all knowledge is conscious, that connections between the impressions received from the external world are often felt before they are rationalized, and that all thought, no matter how strictly "scientific", on an ultimate level is mythical in the sense that it tends to make a cosmos of the sensory impressions that reach us, i.e., to actively structure the world, of disparate sensory impressions into a meaningful whole along the lines of Kantian epistemology. Indeed, Shumaker sees a good deal of similarity between the total process of knowledge as propounded by Kant and the process of aesthetic creation, particularly the verbal and imaginal creation which produces literature.

From Shumaker's discussion of the cognitive nature of the aesthetic experience we move in the next article, **"Conceptions of Literature as Frames"**, by H. Verdaasdonk, translated by **Hasan âl-Bannâ,** to an examination of the mechanism of aesthetic reception or appreciation. Verdaasdonk argues that not only is our understanding of literary texts, but also our discourses regarding them are wholly derived from whatever conceptions we may have of literature. These conceptions are systems of norms that give rough indications of the properties literary texts should possess. And since our conceptions of literature, which are invariably institutionally determined, play a major role in the reading process, i.e., in our understanding and appreciation of the text, they function as "frames", a term used by cognitive psychologists to designate a body of knowledge that readers should have at their disposal in order to understand texts. Conceptions of literature therefore, are conceptual frameworks within which texts are perceived and processed. The study of these conceptions, though relatively recent, has revealed that, with the exception of generative metrics, all extant 'theories' of literature are merely exemplifications of conceptions of literature. In other words, the conceptions of literature are in fact institutionally determined theories which function as shaping agents of our understanding of the text and dictate a type of institutionalized discourse about literature which is extremely ritualistic in nature and which, in turn, helps to consolidate the theory. As yet, however, the author points out, no systematic and comprehensive analysis concerning the way in which conceptions of literature function in institutions such as art councils, publishing companies, public libraries, etc. has been undertaken. Research in this field is of vital importance particularly since it has been repeatedly pointed out that cultural instituions dispose of extremely powerful devices which guard the authority of the members of these institutions. The devices in question obscure the social factors which are constitutive of literary institutions and of the strategies used by these institutions to pursue their policies. The study of conceptions of literature as conceptual frameworks which enable readers to interpret textual elements can help in this direction by clarifying the institutionalized character of the 'knowledge' readers use and acquire in processing texts, and by enhancing our insight into the textual phenomena which play an important role in the processes of reconstructing the text in memory, particularly the process of accommodation. By this the author means the errors readers make in reconciling old with new information, and shows that cognitive psychologists have not yet succeeded in establishing a precise and systematic relationship between textual phenomena and accommodation. The author then proceeds to give evidence, by means of a number of examples taken from studies in narrative theory, that in these studies a well-defined set of textual phenomena, viz. personal pronouns, constitute the object of accommodative reconstruction by which literary critics attempt to assimilate alleged reading experiences to statements about literary texts.

In the next essay entitled **"Literary Function and Free Verse"**, translated from Spanish by **Mahmoud Al-Sayyid Alī Mahmoud**, Fernando Lazaro Carreter reviews the dialectical origins of the concept of the function of literature which has become a major concern of modern aesthetics in the northern hemisphere since the beginning of

Eagleton opens the discussion (published in the **New Left Review,** No. 142) by attacking the concept of the 'canon' of literature, and what he calls the relentless fetishism of value at the core of liberal humanist aesthetics. He goes on to assert that the reason the question of value is so central to humanist, liberal thinking on art is because the very definition of literature is indissociable from the nurturing and transmission of certain highly specific ideological values. The relation Eagleton posits between ideological and artistic values leads him logically to conclude that value is always 'transitive', i. e., that it always pertains to a particular person in a particular situation. And since value is relative to persons and situations, i.e., culturally and historically specific, Eagleton proposes a method of studying the process of evaluation which consists in examining the interrelations between ideology, semiotics and psychoanalysis in actual processes of reading and viewing. Eagleton winds up this initial detailing of his position on the question of value by complaining that many people though they have come to recognize and accept the relativity of value still shy away from drawing the full implications of their recognition.

Fuller counters Eagleton's argument by asserting that contrary to his opponent's view, the question of value is not, nor has it indeed been for a long time central in liberal humanist thinking. He invites Eagleton to review the range of philosophical and culturally effective positions, this century, from logical positivism through working-class philistinism, many Marxisms, much structuralist, post-structuralist and semiotic thinking, to Thatcherite free-market technicims. The only thing these positions have in common, he argues, is that they have elided the 'Question of Value' altogether. The Left, on the other hand, has concerned itself with the question of value as far back as the nineteenth century. In attempting to disentangle the question of value from ideology, Fuller draws parallels between thinkers as far apart as the revolutionary socialist William Morris, and the High Tory, John Ruskin. He formulates the point he is trying to make about value in the words of a socialist critic, John Berger, who declared that "The refusal of comparative judgements about art ultimately derives from a lack of belief in the purpose of art".

Following the creed of William Morris, Fuller declares that his starting point in discussing the 'Question of Value' is the belief that all human beings are endowed to varying degrees, with aesthetic potentialities, and that the development of these potentialities is bound up with the exercise, in work and response, of taste and the evaluative faculties.

Fuller, however, does not claim for artistic value an absolute status. He believes that the creative-aesthetic faculty which used to be attributed to divine inspiration is in fact rooted in the specific psycho-biological conditions of human beings. His position, however, is not ahistorical since he acknowledges that the biologically given aesthetic potentiality of man requires a facilitating environment to develop and flourish. But while Fuller does not deny the historical perspective in the process of evaluation (for he attributes the decline of the creative-aesthetic faculty to the decline of religious belief and the change in the nature of work brought about by the rise of modern industrialism), and does not claim that value is absolute, he insists that value is trans-historical and trans-cultural. His argument is that since the evaluative aesthetic faculty is rooted in our existence as relatively constant physical beings within a physical and material world which, though subject to change and development, is subject to change and development at a rate which is infinitely slower than change of a historical or social kind, then our artistic values and artistic judgements can be trans-historical without being aboslute or transcendent. In short, in opposition to Eagleton's concept of value as relative and his relating of value to ideology, Fuller relates value to biology and the physical structure of the world, and propounds the paradoxical concept of the relative permanence of value.

In response to Fuller's paradox, Eagleton, neither daunted nor deferred, admits that aesthetic response is not fully rational, but objects to Fuller's exaggerated evaluation of its immediacy arguing that it leads to a transcendentalist position. As a corrective Procedure, he calls for a form of criticism that takes value conflict, and what is termed 'taste' as a starting-point, then asks what is actually involved in the formation of aesthetic value. He sees the problem of aesthetic judgement as lying somewhere at the juncture of three dimensions: linguistics, psychoanalysis, and the study of ideology. Eagleton urges us to examine the way the so-called libidinal or unconscious and ideological factors play in creating the artistic response. Indeed, the unconscious, as he claims, is always already caught up in value questions, nor is there any aesthetic device or form which is not already full of ideological connotations. In short, in Eagleton's view, the aesthetic is always ideologically connotated. Indeed, ideology itself consists in forms and structures that have a relation to dominant forms of perception and is, in a sense, itself, a form, a shape.

Fuller objects to Eagleton's view of the unconscious as ideologically structured and proposes a different framework which substitutes for the terms conscious and unconscious primary and secondary mental processes, asserting that the primary processes have a freedom from ideology and tend to be imaginative, iconic, symbolic, elastic, whereas secondary processes tend to be structured, ordered, analytic, rational, verbal, and ideological.

The next item in this issue, translated by **Sa'id Tawfiq,** comes from Wayne Shumaker's book **Literature and**

THIS ISSUE

ABSTRACT

The nature of the creative process has proved, and promises to continue, perhaps indefinitely, a problematic issue, periodically provoking new definitions, and extensive revisions and modifications. Indeed, the vast literature contributed in this field over the centuries, although it has yielded many valuable insights, and scientific or quasi-scientific revelations, has not succeeded in resolving the issue in any conclusive manner, but, rather, by its sheer volume, proves its problematic nature.

The creative process, however, is only one element of a highly complex process- a thread in an extremely intricate web. For artistic creation does not take place in a vacuum. It is neither absolute, in sofar as its existence in any sense dependson human recognition, nor is it purely individual; a variety of factors combine to direct the creative impulse in the individual to produce a certain work which then assumes its position within the general body of art in terms of its relation to present and previous works.

In other words, the artist creates in history, and his creation, therefore, necessarily partakes of the eternal present_past dialectic, besides establishing a dialectic with its own present. A third dimension, however, is the future. It is in the direction of the future that such a dialectic works; and it is because it points to the future that the dialectic gains significance at the conceptual level of both form and content. In every case, therefore, the dialectic becomes multilateral, positing future visions and a fresh consciousness of life. Such consciousness inevitably influences aesthetics; indeed, a reader can gain through aesthetics a fresh insight into the potential change anticipated in the movement towards the future.

Awareness of the importance and complex, even problematic nature of modern aesthetic theory, in its relation to the artist on the one hand, and to society and culture, on the other, prompted the plan for this and the following issues of **Fusul** which are dedicated to the topic of the **Dialectics of Aesthetics and Cultural Change**.

The present issue of "**Fusul**" examines this dialectical relationship through a collection of essays and articles chosen from international periodicals and translated into Arabic. Each chosen item tackles the topic from a particular angle, and draws its own tentative conclusions. All the essays, however, are generally concerned, in more or less specific ways, with the concepts of value and meaning in art in the context of social and cultural change. The next issue of "**Fuṣūl**" will continue the discussion with contributions from Arab writers in the context of Arabic culture, and in relation to Arabic literature and thought.

This issue of "**Fuṣūl**" opens, rather aptly (in view of the problematic nature of its chosen topic), in an argumentative mood. It begins with a discussion on **'The Question of Value'**, translated by **Nehād Selaiha**, in which the literary critic Terry Eagleton and the art critic Peter Fuller debate whether aesthetic value is socially and historically determined, or trans-historical and trans-cultural.


الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

DIALECTICS OF AESTHETICS AND CULTURAL CHANGE

PART I

○ Vol. VI ○ No. III ○ April - May - June 1986



مجلة النقد الأدبى

جماليات الإبداع والتغير الثقافى

الجزء الثانى

○ المجلد السادس ○ العدد الرابع ○ يوليه / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٦





جماليات الإبداع والتغير الثقافي

الجزء الثاني

٤

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد السادس ○ العدد الرابع ○ يوليه / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٦



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ليرة ـ الأردن : ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥٠ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً الهيئات . مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

. ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

جماليات الإبداع والتغير الثقافى

الجزء الثانى

أمّا قبل

.. فإنه من تحصيل الحاصل أن يقال إننا نعيش فى عالم متغير ؛ فقد كان العالم طوال الأزمنة الماضية فى حالة تغير دائم ، وسيظل كذلك فى المستقبل . وقد يتزايد إيقاع التغير فى حقبة من الزمن ، ويبطؤ فى أخرى ، ولكن هذا البطء نسبى فى الغالب ؛ إذ الملحوظ بصفة عامة أن معدل السرعة فى ازدياد مطرد .

وحين يقال إن العالم يتغير فنهز الرؤوس تسليما منا بهذا القول ، فإن أول بادرة تستقر فى التصور من خلال هذا الذى يقال ، هى أن أشياء العالم ــ كل الأشياء التى تقع عليها حواس الإنسان ؛ أى كل معطيات الوجود الحسية ــ هى التى يعتريها التغير ؛ ونادرا ما ينظر إلى الإنسان نفسه على أنه معطى من هذه المعطيات . وهذا أمر بدهى ؛ لأن الإنسان نفسه هو الراصد لهذا التغير . وحين يرصد الإنسان هذا التغير فإن الأمر يقتضى أن يكون الراصد غير المرصود (ودعنا مؤقتا من فكرة مراقبة الذات أو ملاحظتها ؛ فالذات تموضع نفسها كذلك عندما تقوم بهذه المراقبة أو الملاحظة) . ومن ثم يصبح الإنسان معيار التغير ؛ فهو المدرك له ؛ وهو الراصد ؛ وهو المسجل . هو الذى يقارن بين الأشياء فى حقبة زمنية سابقة وأخرى لاحقة ، سواء تم ذلك على المستوى البسيط للغاية (حين يراقب المرء ــ على سبيل المثال ــ ما طرأ من تغير على شارع ما ، فصار عامرا بالمبانى بعد أن كان مهجورا ، أو صارت أرضه من «الأسفلت» بعد أن كانت تربة) ، أو على مستويات تتزايد تعقيدا من حالة إلى حالة .

غير أن الحقيقة تقتضينا أن نسلم كذلك بأن الإنسان نفسه يتغير ، وإن كان هو المعيار ، وأنه يتغير كذلك دون أن يفقد خاصية المعيار أو وظيفته بالنسبة إلى أشياء العالم من حوله . وقد يبدو هذا ــ للوهلة الأولى ــ مناقضا للمنطق ، ولكنه ليس كذلك ؛ فالواقع والتجربة يؤكدانه . ذلك بأنه إذا قدر للإنسان أن يبقى هو نفسه على مدى الزمن دون تغير لجاء زمن أصبح من العسير عليه فيه ، وربما من المحال ، أن يستمر على قيد الحياة (ولنتذكر هنا ــ على سبيل المثال ــ كيف تمثلت هذه الفكرة وعملت عملها بطريقة سرية فى عقول بعض شعرائنا المحدثين ، حين عنّ لبعضهم أن يستحيوا فى بعض أشعارهم شخصية شاعر قديم مثل الشنفرى أو لبيد أو المتنبى أو غيرهم ، وأن يتصوروه فى مواجهة مباشرة مع معطيات الزمن الراهن ، فقد أصابهم عند ذاك ــ أعنى أولئك الشعراء القدامى ــ الهلع والذعر ، فكروا راجعين إلى تاريخهم أو إلى زمنهم القديم . ذلك بأن مساحة التغير كانت باهظة ، لا يقوى عليها إلا من كان فى قلبها أو قريبا ــ نسبيا ــ منها) . فلماذا يستطيع شاعرنا المعاصر مواجهة الحياة فى زمننا ولا يقوى على ذلك شاعر قديم كالشنفرى ؟ السبب فى ذلك لا يرجع إلى أن الحياة قد تغيرت هى نفسها فحسب ، بل إلى أن الإنسان نفسه قد تغير كذلك .

الحياة إذن تتغير ؛ وكذلك الإنسان . ولأن الإنسان يعيش فى قلب الحياة ؛ ولأن الحياة تعيش كذلك فى قلب الإنسان ، فإن التغير فى كل منهما لا يتم بمعزل عن الآخر ؛ فالإنسان يتغير لأن الحياة قد تغيرت ؛ والحياة تتغير لأن الإنسان نفسه قد تغير . ولماذا لا نصل إلى الغاية من هذا كله فنقول : إن الحياة تغير الإنسان بقدر ما يغير الإنسان الحياة .

والمزية الخاصة بالإنسان فى هذا السياق هى أنه قادر ــ على الرغم مما يطرأ عليه من تغير ــ على مراقبة الحياة فى تغيرها ، ورصد مظاهر هذا التغير على المستويين المادى والمعنوى على السواء . وهو قادر ــ فضلا عن ذلك ــ على تحليل هذه المظاهر وتفسيرها . على أن هناك مزية أخرى لا تقل أهمية ، ينفرد بها الإنسان كذلك ، ألا وهى قدرته على إدراك التغير الحادث فيه هو نفسه (وفكرة «العاشق المعشوق» ليست بعيدة عن هذا المعنى) .

تتغير الحياة إذن بما يصنعه الإنسان فيها ، إيجابا أو سلبا ، ثم تعود الحياة فتغير من حساسيته ــ كما يقال ــ ومن ثم تغير من استجاباته .

والفعل الإنسانى قيمة ، كائنا ما كان هذا الفعل ، ماديا أو معنويا ؛ فرصف شارع قيمة ، ورسم لوحة أو إبداع قصيدة قيمة ؛ وكذلك الشأن فى كل ما هو نتاج فنى أو فكرى للإنسان . ثم تعود كل القيم فتتراتب فى سلم هو نفسه خاضع لمبدأ التغير المستمر ؛ فما كان يعد قيمة عليا فى زمن ما ، قد يتراجع فى زمن آخر ، ولكن الطريف أنه نادرا ما يتقدم ؛ وهو لا يتقدم إلا إذا كان قد طرأ عليه تغير ما .

فى كل زمان كان هناك إبداع ؛ ولكل زمان إبداعه .

رئيس التحرير

هذا العدد

تقدم «فصول» فى هذا الجزء الثانى من **جماليات الإبداع والتغير الثقافى** نموذجا للطرح العربى لإشكالية الفكر النقدى فى أدق مستوياته النظرية والتجريبية ، عندما يمضى فى تأمله لمقومات حركته فى التاريخ ، وحصاد تجربته مع الفعل الإبداعى ، فيتابع بذلك تنمية وعيه بذاته ، ويكشف عن جدلية علاقته الخصبة بمختلف الأبنية الثقافية والحضارية .

وإذا كانت فعاليات التغير لا تبرز عادة بأطرافها المسنونة بالدرجة نفسها على مستويات الفكر والخلق ، أو الفلسفة والإبداع ، فإن البحث عن الإيقاع العميق الذى يضبط الاتساق بين حركتيها ، وتقطير الإنجازات الجمالية الناجمة عن هذا الاتساق ، يعد مشروع الفكر النقدى فى جملته ، مهما اختلفت أطرافه ، وتعددت مداخله . ولا ريب أنه مشروع يتأبى على التحقق الكامل دفعة واحدة ، وحسب بحوث هذا العدد أن تقترح على الصعيد العربى نهجا للإسهام فى خلق مكوناته ، ودفع حركته على أساس علمى سليم .

وإذا لم يكن ثمة مجال للشك فى حجم المتغيرات الثقافية والإبداعية وكثافتها ، فى واقعنا العربى منذ مطلع العصر الحديث ، فإن دور البحث الآن لابد له أن يجاوز مجرد الإشارات الآلية إلى العلاقة بين واقعنا وهذه المتغيرات ، وأن يتجه إلى محاولة لاستبطان طبيعة الجدل بين مفرداتها الآنية ، وتحديد نوع «الإسناد» بين طرفيها ، وما يعتور أبنيتها من تفاعل وتصعيد ، حتى يتمكن إثر ذلك من إرجاع كل مظهر جمالى إلى عوامله التوليدية المحددة ، فى إطار التصور الشامل للنظم الفنية والمعرفية فى سياقها التاريخى الجامع .

● وتنتظم دراسات هذا العدد فى مستويين متدرجين من التجريد إلى التحديد ، ومن الحديث عن الإبداع الفلسفى والفنى بعامة ، إلى بحث علاقاته بالمبدع ذاته ، وبأجناس الإبداع المختلفة .

فيبدأ **عزت قرنى** فى مقاله عن «**الإبداع الفلسفى وشروطه : نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل**» ؛ فى طرح مشكلة الإبداع الفلسفى فى مصر ، وإمكانية تعبيره عن الذات المصرية الحقيقية ، فى إطار تاريخها الحضارى ورؤ يتها المميزة للمستقبل ؛ فيوضح أهم خصائص الإبداع بوصفه تعبيرا شموليا وتجديدا جوهريا يعتمد على الرؤ ية والمبادرة ، ويقرن ذلك بالحديث عن أهم سمات الفلسفة بوصفها نشاطا حرا يعتمد على «الكشف» ، ويعتد فى المقام الأول بفعل البحث ذاته قبل أن يعنى بنتائجه .

ثم ينتقل إلى محاولة رصد مظاهر «ضياع» الوضع الفلسفى فى مصر ، والبحث عن الأصول التاريخية المسببة له ، وينتهى بعد عرض أفضل نماذج الإبداع الفلسفى فى مصر الحديثة إلى تقرير حقيقتين :

أولاهما : أن الحركة الفلسفية فى مصر يحكمها منطق النقل عن الغرب . والأخرى : أن أية محاولة للتجديد ــ وهو شكل مخفف من إرادة الإبداع ــ تسبح أيضا ــ على حسب تقديره ــ فى فلك الفلسفة الغربية .

وينطلق الباحث من هذه النقطة محددا أهم الصفات التى يجب توافرها فى الإبداع الفلسفى المصرى الحقيقى ، حيث يرى ــ بدايةً ــ ضرورة الوعى بالذات الحضارية ، وضرورة القضاء على وهم الذوبان فى الغرب والحضارة الواحدة والعقل الواحد ، بالإضافة إلى حتمية وجود إرادة الرؤ ية الواضحة المبدعة التى تتميز بالجذرية والشمولية والجدة . كما يشير ــ بعد ذلك ــ إلى بعض الشروط الموضوعية اللازمة لقيام هذا الإبداع ، مثل توافر مناخ الحرية ، وجماعية الحركة ، والسيطرة على الإطار الثقافى ، وتهيئة المناخ الملائم لسبل البحث ، والاستقلال الواعى للمبدع إزاء التراث والفكر الأجنبى ، والبداية من نقطة الصفر المنهجى ، وتنمية المشكلات التقليدية الفارغة من الأهمية الفعلية ، والانتباه إلى إبداعات الذات المصرية ، وإلى المسائل الجوهرية فى التراث الإسلامى ، وإلى أهم مشكلات المستقبل .

وعلى هذا فإن الإبداع الفلسفى المصرى لدى الباحث ينبغى أن يبدأ من الوعى بالذات المباشرة ــ وهى مصر ــ وأن يتسع للوعى بامتدادات هذه الذات عربيا وإفريقيا وإسلاميا ، بل عالميا كذلك .

● ويتحدث **عفيف بهنسى** بتركيزه الشديد عن « **جماليات الإبداع العربى**»،فيرى أنه من الخطأ البين أن ينظر إلى الفن العربى الإسلامى على أساس مفهوم الجمال الذى وضعه الغرب عند كانت أو هيجل أو بومجارتن ، والأصح أن ينظر إلى هذا الفن على أساس فلسفة جمالية عربية .

وإذا كانت فكرة «الوحدانية» قد حددت أبرز ملامح الحضارة العربية الإسلامية بجميع أشكالها ، فإن المثل الأعلى المطلق (الله) ــ فيما يرى

الباحث ـ قد فسر تفسيرات خاطئة أخذت فيما بعد شكل النظرية أو الأيديولوجيا .

ويقرر الكاتب أن الفن العربي الإسلامي إنما هو إبداع على شاكلة هذا المطلق ؛ ومن ثم فإن بوسعنا أن نحكم على جمالية عمل فني ما من خلال ارتباطه بهذا المثال المطلق أو عدم ارتباطه به . فالمثال المطلق يربط بين الذات والأثر ، وكلاهما نسبي ؛ أي أنه يربط بين الفاعل والمفعول . وهذه الجدلية بين المطلق والنسبي جعلت من الفن الإسلامي فنا اجتماعيا لكل الطبقات برغم تنوع خصائصه .

ويرتبط المثل الأعلى الإسلامي بالحدس من ناحية ، وبالأيديولوجيا من ناحية أخرى . وعلى المستوى الأول لا يصور المصور الأشياء ، بل يصور ضميرها ، ويعبر الرقش العربي ـ تأسيسا على ذلك ـ عن تجلي المثل الأعلى في خيال الرسام ، وتعبر العمارة عن تجلي صورة أخرى أكثر عمقا لما كان يسمى عند الرومان « هستيا » أي الرب حامي البيت . وعلى المستوى الثاني تلعب الأيديولوجيا دورا مهما في تفسير ضمير الوجود المشخص ، والمرموز إليه بالرقم (واحد) الذي لا سابق له .

وارتباط العربي المسلم بالمثل الأعلى ـ في تقدير الكاتب ـ ارتباط مفتوح ، يرفض الانغلاق ؛ ففي الرقش لا نجد حدا لاشتقاقات الأشكال النجمية ، كما لا نجد حدا لتوارد الأشكال النباتية في التوريقات . والمدينة الإسلامية لا تعنى الانغلاق بقدر ما تعنى الحماية والأمان والعودة إلى رحاب الذات المطلقة . وارتباط العربي المسلم بالضمير البادىء يجعله في حالة من الحرية الكاملة ؛ ولكنها حرية صعبة بالتعبير الوجودي ؛ ومن ثم لا يخفف من صعوبتها سوى القدرة على تحمل مسئولية الفعل ، والفعل الإبداعي .

● ومن التجريد الفلسفي الذي يبحث قضايا الإبداع في الثقافة العربية ينقلنا **يحيى الرخاوي** في دراسته « **جدلية الجنون والإبداع** » إلى قضية مهمة تمثل تحديا للوعي البشري،وهي العلاقة بين الجنون والإبداع بوصفهما حالتين من حالات الوجود في مقابل الحالة العادية للإنسان .

وتتخذ الدراسة منظورا جدليا في مناقشتها العلاقة بين المعرفة البدائية والمعرفة التنظيرية من ناحية،وبين المراحل الأولى التي تنشأ عنها عملية الجنون وعملية الإبداع من ناحية ثانية .

لقد اختلف العلماء في تحديد المفاهيم المرتبطة بدلالة لفظة الجنون ولفظة الإبداع ، وعلى الرغم من ذلك فإن الكاتب يرى تشابها في منطلقات العمليتين واختلافا بينا بالضرورة في ناتجهما . ويحدد الكاتب هذه المنطلقات على أنها نوع من الوجود المغترب يدفع بالفرد إلى محاولة نقضه والتغلب عليه .

وإذا كان الإبداع عملية معرفية فائقة ، يتم من خلالها كشف لمكنون وبسط لكامن وتخليق لتركيب وتوليف لبنية فإنه يعني في الوقت نفسه تنشيط مستويات معرفية متعددة،وتفاعل هذه المستويات مما ينتج عنه العمل الأدبي .

وفي العملية الثانية يكون الهدف الأصل غائيا كذلك ، يرمي إلى نقض حالة الاغتراب ومن ثم يحدث تنشيط للمستويات المعرفية نفسها ولكن الناتج يكون تحلليا ونكوصيا وليس تركيبيا .

ويرى الكاتب أننا وإن كنا نعرف بعض المستويات المعرفية التي يتم تنشيطها في العمليتين إلا أن هناك مستويات معرفية أخرى يتم كبتها وتتمثل في المعرفة البدائية أو المرحلة الأولى للمعرفة خصوصا مرحلة الصورة والمرحلة التالية لها وتعرف بالمكد Endocept ، أي المدرك الكلي الداخلي حسب اصطلاح الكاتب .

وتتميز هذه المرحلة الأخيرة بأن الخبرة المعرفية التي تشتمل عليها تعد خبرة كلية مدغمة لا يمكن تقسيمها إلى أجزاء أو إحلالها في ألفاظ على نحو ما هي عليه في صورتها الأولى ، وإنما تكون هذه الخبرة في شوق دائم إلى أن تظهر على هيئة صور ، فإن وجدت طريقها إلى الحلم خف ضغطها ، أما إذا لم تأخذ هذا المسار فإنها تكبت وتتحول إلى مسارات بديلة فتظهر في الوساد الشعوري العادي في شكل هلوسة ، أو تتمثل في عمق الوعي وتحفز المستويات الأخرى لاحتوائها ، فيكون الإبداع .

ولا تقتصر العملية الإبداعية على تمثل خبرات معرفية أولية أو بسيطة بل انها تشتمل ، بالإضافة إلى ذلك ، على عمليات أكثر تعقيدا

وتكثيفا ، لا بد من التوقف عندها وتقصيها علمياً ، مثل التلاقى بين الإدراك الجشطالتى والذاكرة الكلية وتعدد بنيات الوعى من جهة ومفهوم تعدد الذوات من جهة أخرى .

ويستفيد الكاتب فى تحليله لخبرات بعض المبدعين بشهادات أدبية لهم استطاعوا من خلالها التقاط مرحلة بدايات الإبداع فى تجاربهم الأدبية . ويتقصى الكاتب عمليات التنشيط المعرفى لدى كل منهم بوصفها المدخل الأساسى للعملية الإبداعية نفسها مركزا ، فى هذا الجزء من الدراسة ، على ما هو صورة وما هو مكد .

وتنتهى الدراسة إلى ضرورة التمييز بين مستويات الإبداع المتعددة مثل الإبداع الفائق والإبداع البديل والإبداع الناقص والإبداع المحبط واللا إبداع والإبداع المزيف والفروق الجوهرية بين هذه الأنواع من الإبداع والمستويات المرضية المختلفة التى تقابلها .

كما يلمح الكاتب إلى بعض الجوانب التطبيقية فى تحليله ، خصوصا من حيث تطور اللغة ومفهوم الحداثة فى الشعر ودور النقد والإبداع الذاتى فى خبرة التصوف .

● ويشدنا **لطفى عبد البديع** إلى منطقة أخرى متاخمة عندما يبحث فى **«جماليات الإبداع بين العمل الفنى وصاحبه»** ، فيتساءل : هل تبدأ استطيقا العمل الفنى من العمل الفنى بعد تمامه أم تبدأ من صاحبه ؟ ويرى الكاتب أن المدارس الفنية كلها تقريبا قد شغلت بالإجابة عن هذا السؤال ؛ فما الحصيلة التى تمخضت عنها الإجابات والتأملات على تنوعها وتباينها ؟

لقد اهتمت الرومانتيكية العربية برؤ يا القلب التى تحتل المقام الأول فى المعرفة ، وحفلت هذه الرومانتيكية بالوجدانية العاطفية ، والقلق ، والنزعة الإنسانية ، والانحياز للطبيعة ، وأكدت وحدة القصيدة ، بل وحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهبه . وكان ذلك كله صدى للاستطيقا التى تتعاطى الفن من حيث هو نشاط ذاتى للفنان ؛ فالعمل الفنى مناط الخلق والإلهام ، وهو تعبير عن الذات وتمثيل للواقـع فى أفق الحيويـة والوجدان . أما النيورومانتيكية فقد أمدت الرومانتيكية بمقولات جديدة جعلت منها استطيقا مثالية تعتد بالمضمون ، وهى نظرية تحاول التأتى إلى الأصل الذى نشأ منه العمل ، وذلك بمجاوزة القصيدة والانتقال إلى مضمون المعرفة السابق على الألفاظ . وتثير هذه المقولات ما يمكن أن يسمى فى النقد بخدعة الأصل . وقد دعا «جاك ماريتان» إلى الوقوف على ما اعتمل فى نفس الفنان لفهم القصيدة . وذهب «هوسرل» إلى أنه كلما اقتربنا من أصل العمل الفنى ابتعدنا عن معناه الفنى . وذهب «فرويد» فى كتاباته الأخيرة إلى أن القوة الخالقة للفنان لا تتبع إرادته .

وهكذا تفرقت السبل بالنقد فلم يصف للشعر ولغته ، بل كان الكلام فى غير موضوعه أكثر من الكلام فى موضوعه . وإذا كان للنقد زمانه فهو الزمان اللغوى لأنه إنما يتقدم بالوجود اللغوى البارز على ما عداه . ويرى الكاتب أن «بارت» يقيم نوعا من التقابل بين الشعر الكلاسيكى والشعر الحديث على أساس أن الأول كتابة فى حين أن الثانى أسلوب ، ولغة مستقلة تغوص فى ميثولوجيا المبدع الشخصية . والعلاقات التى تجمع بين الألفاظ لم تلغ ــ كما ظن « بارت » ــ وإنما أعيد تقويمها فى تناسل جديد يضفى على الدال أهمية مساوية للمدلول ، ويثير قضية العلامة فى تحكمها ، كما أن الشأن ليس فى رد التراكب إلى الوحدة كما ظن البعض ، بل الشأن فى الاعتداد بالتراكب الفعال .

أما ما أثير حول الأصالة والإبداع فمنشأه ما أثير فى القرن التاسع عشر حول شكسبير من جدل ، حيث اتخذت مصطلحات (الأصالة والخلق والعبقرية) مكانها الاستطيقى المعروف . وأصالة العمل الفنى اليوم لم تعد بداية من العالم الخارجى ، ولا من سويداء القلب ، ولا من جهة الأشياء الجميلة المتواضعة بتعبير « رلكه » ، بل مما وراء الأشياء جميعا ، فى الوجود اللامتعين ، الذى يغدو العمل فيه أصلا لذاته .

● أما **صبرى حافظ** فإن دراسته التى تدور حول **«جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافى»** تعد حلقة من مشروع أكبر يتتبع فيه مختلف عناصر التغير التاريخى والاجتماعى والسياسى والنفسى والثقافى التى أدت إلى تغير صورة العالم الواقعى ، على نحو ما يتعامل معه الكاتب العربى المعاصر ، تغيرا كيفيا . وتسعى دراسته هنا إلى اكتشاف أشكال الوعى الأدبى بتلك التغيرات الكيفية التى انتابت العالم ، ووعى الكتاب بها فى الوقت ذاته ؛ ولذلك فإنها تبدأ بقراءة فى سوسيولوجيا الوعى بهذا التغير عبر شهادات ثمانية عشر كاتبا من كتاب الستينيات والسبعينيات فى مصر ، ثم تحدد بعد ذلك المفاهيم الثلاثة الصائغة لمصطلحها الرئيسى وهى : قواعد الإحالة ، والحداثة ، والحساسية ، مبرزة فى أثناء ذلك ملامح المناخ الذى تشكلت

فيه رؤى الحداثة العربية ، ومتناولة فى هذا المجال محددات تسعة هى : الظاهرة الحضرية ، النزعة التقنية ، الإجهاز على إنسانية الفن ، البدائية ، الشبقية ، التناقضية ، التجريبية ، تراخى القبضة المركزية والاجتراء على الأب ، وزلزال فقدان فلسطين وهزيمة يونيو .

ثم تطرح الدراسة بعد ذلك افتراضها الأدبى الرئيسى بأن الحساسية الأدبية قد تغيرت مرتين فى تاريخ أدبنا الحديث ؛ كانت أولاهما فى بدايات هذا القرن مع عصر الإحياء الذى شهد الأجنة الأولى للأشكال القصصية الجديدة من رواية وأقصوصة ومسرحية . وقد بلغت هذه الحساسية الأولى أوج نضجها فى الثلاثينيات والأربعينيات ، ثم أخذت تعانى من مجموعة من التناقضات فى الخمسينيات . أما تغير الحساسية للمرة الثانية فى تقدير الكاتب فقد بدأت بذوره الأولى فى التخلق فى أعقاب الحرب العالمية الثانية وبعد فاجعة انتزاع الصهيونية لفلسطين ، ثم أخذت فى التبلور فى أعمال كثيرة هامشية حتى أخذت صورتها فى أعمال جيل الستينيات .

وتنحو الدراسة إلى الإفادة من التعارض الثنائى الذى أقامه رومان ياكوبسون بين الكناية والاستعارة فى إقامة تعارض مناظر بين الحساسيتين ؛ إذ يرى الباحث أن قواعد الإحالة التى تنهض عليها علاقة نصوص الحساسية الأولى بالواقع تعتمد أساسا على علاقات اقترانية ذات أساس كنائى ، على حين تنهض علاقة نصوص الحساسية الجديدة بالواقع على علاقات التوازى والتناظر ذات الأساس الاستعارى . وتكشف الدراسة فى هذا المجال كيف يفسر لنا الأساس الكنائى للحساسية الأولى كثيرا من الظواهر النقدية والإبداعية التى سادت فى أثناء مرحلة سيطرة هذه الحساسية ، والتى لا يزال الواقع الأدبى يعانى من بقاياها القيمية حتى الآن .

أما بالنسبة للحساسية الجديدة ، أو حساسية الحداثة ، فإن التغير الجذرى فى علاقة الأدب بالواقع خلالها قد أقام نوعا من الجدل الخلاق بين النص والعالم ، استطاع معه النص أن يسهم بصورة أكثر فعالية فى الكشف عن طبيعة العالم الثرية المعقدة . وتطرح الدراسة فى هذا المجال مجموعة من المحددات الأساسية لقواعد إحالة الحساسية الجديدة ؛ منها مفهوم الاستعارة بما هى عملية تفاعل تآزرى ، والتقديم والتأخير ، والتغليب ، وغيرها من المفاهيم التى تفسر الجدل والإزاحة فى علاقة جماليات الحساسيتين فى النصوص الأدبية المعاصرة . ويقدم الكاتب فى هذا الصدد فكرة البؤرة التى يمكن استقطار خصائص الحساسية الجديدة بها وعلاقتها بالهامش الذى مازالت قواعد الإحالة الكنائية تنوش أطرافه ، فيحاول بذلك الكشف عن سر التوتر الدائم الذى يميز نصوص الحساسية الجديدة فى جنوحها المستمر إلى الاقتراب من تلك البؤرة ، التى تظل افتراضا نظريا ، تسعى النصوص الأدبية إلى توسيع أفقه ، وإلى تغيير ملامحه بشكل مستمر .

● وتمضى نبيلة إبراهيم موغلة فى دوائر التحديد النوعى فى بحثها عن «**قص الحداثة**» ، فترى أن هذا القص يرفض الشكل الروائى التقليدى بما يهدف إليه من إعادة التوازن للحياة ، وأنه يعمد — على النقيض من الشكل التقليدى — إلى إرخاء العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع . وهو إذ يواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية ، وعدم الرغبة فى تمثيله من ناحية ثانية ، يفض هذه الإشكالية من خلال استخدام الشكل التجريدى والخيال المكثف . ومن الطبيعى أن تتغير فلسفة الزمان والمكان فى القص الحداثى ، أما المكان فلم يعد له استقلاله وتميزه بأوصافه التاريخية التى تقف به قريبا من الواقع ، بل أصبح جزءا من التجربة الذاتية التى سرعان ما تحمله فى لغتها ، وفضلا عن هذا فإن المكان قد ضاق بضيق المجال النفسى ، حيث أصبح ممثلا للمجال النفسى ذاته .

وكما تغير بناء المكان فى قص الحداثة ، تغير كذلك بناء الزمن . لقد بتر التسلسل الزمنى فجأة دون تعليل ظاهر ، حيث اعتمد الروائى على لغة مكثفة تشع دلالاتها من خلال حشد من الإشراقات الداخلية ، وبقع متناثرة من الأزمنة المتقاطعة المؤقتة . كذلك تغير مفهوم البطل ووظيفته ، فصار البطل شخصية عامة ، أو الإنسان الصورة ، أو الإنسان الشبح ؛ الإنسان الذى يحاول توحيد ذاته المشتتة فى أكثر من أنا . ومهما يكن من أمر فإن الشخصية فى قص الحداثة كما ترى الباحثة أصبحت جزءا من هندسة النص اللغوى ، فهى لا تتحدد إلا باللغة ومن خلال الكلام وحركته . وبهذا فإن قص الحداثة يعبر عن حيرة الذات وشكها وسلبيتها ، ولكنه يلح من خلال الوعى الشديد بحركة اللغة على إقناعنا بوجودها وبجوهر الحقيقة التى تحاول كشفها .

ولقص الحداثة فى ذلك كما تشرح الباحثة تقنيتان بارزتان ، هما التشكيل الأسطورى والمفارقة ؛ وهو يقترب بذلك من الشعر بما هو لغة إشارية لها خصوصيتها العلامية المميزة ، وبما هو لغة ممتلئة أيضا ، تخرج عن المألوف فى أساليب الربط وتكوين العلاقات .

● وتتبع أمينة رشيد أصول الحداثة فى دراستها «**حول بعض قضايا نشأة الرواية**» ، وترصد عددا من القضايا التى نمت فى القرن الثامن عشر بفضل

تحول الزمن الاجتماعى واتساع جمهور القراء مع تغير فئاته ، وتطور جماليات الكتابة مما نحا بالرواية نحو الواقعية ، حيث ترى أنه ربما كان من أهم أسباب بلورة شكل الرواية فى أوروبا ، وتخلفه زمنا طويلا فى الوطن العربى ، أن هذا الشكل مرتبط جوهريا بنضج الفكر النقدى واستقراره ، فالنقد والسخرية شرطان من شروط الإنتاج الأساسية . وقد كان لدخول فكرة «الزمكانية» أثر كبير فى تطور جماليات الرواية ؛ تلك الجماليات التى تناولها بالتحليل والشرح «هيجل» و «لوكاتش» و «باختين» . وعلى حين انطلق الأولان من أوجه الشبه بين الرواية والملحمة ، ركز «باختين» على الفروق بينهما لينتهى إلى نتيجة محددة ، وهى أن الرواية هى النوع الأدبى الوحيد الذى مازال فى طور التكوين ، على عكس الملحمة والتراجيديا ، وأنها بالرغم من ذلك تعد التعبير الكامل عن شمولية الحياة من خلال (المحاكاة الساخرة) التى تجدد من خلالها الرواية لغة الأدب ، وتحقق الهدف الأساسى لها وهو نقد الواقع ، ونقد اللغة الأدبية معا . وفى عصر الشك ـ وفقا لتعريف «ساروت» ـ لا يعترف أحد بأنه يخترع ، ولا يستحق الاهتمام سوى «الواقعة الصغيرة الحقيقية» ؛ فلقد صار الأدب ، بداية من عصر التنوير ، يتساوى مع النفى والرفض والتشكيك .

إن الحركة فى الفكر ، وفى المثل ، وفى الأسلوب ، هى السمة الأساسية لعصر الشك . وترى الباحثة أنه من خلال تحليل عمل «ديدرو» «جاك القدرى» نستطيع أن نضع أيدينا على «الحوارية» التى تتمثل فى البحث عن الحقيقة ، لا العثور عليها ، بل على التعارضات المعبرة عن ازدواجية الرواية وجدلها أيضا ؛ ومن ثم فإن هذا العمل من أكثر الأعمال المعبرة بحق عن زمنها ، بما يختلج فيه من رفض وبحث ورغبة فى تغيير العالم . ويفضى بنا تحليل حديث «عيسى بن هشام» للمويلحى ـ فى تقدير الكاتبة ـ إلى تلمس الجدل القائم بين الماضى والحاضر من خلال الوصف الزمانى والوصف المكانى وحركة الشخصيات ،ولنا أن نجد فيه محاكاة ساخرة لكتابات الطهطاوى الممجدة للحضارة الفرنسية ، ملونة هنا بسخرية من الذات ، سوف تفقدها ـ على مدى من الزمن ـ الكتابات العربية . إن تطور الشكل يأتى إذن من نضج السؤال فى داخل التجربة ، وهنا يستقبل التأثير برؤية مختلفة، ويثرى الحركة ولا يعوقها ، ويرتبط هذا بالنظر إلى التراث بوصفه تجربة حية تنمو من سؤال الحاضر ورؤية المستقبل .

● وحول«حديث عيسى بن هشام» أيضا يكتب **عصام بهى** بحثه عن **المجتمع المتغير والثقافة المتغيرة** ؛ على أساس أن «الحديث» فى حقيقته رحلة فى عالم شملته رياح التغيير ، منذ دوت فى أنحائه مدافع الحملة الفرنسية .

وكما طاف أبو العلاء المعرى بابن القارح فى عالم الآخرة ، مارا به فى رياض الجنة ، أو مشرفا معه على عرصات الجحيم ، جاءت سياحة محمد المويلحى فى صحبة وزير «جهادية» إبراهيم باشا ، بعد أن أتى به من وراء القبر ، مطوفا على قطاعات مختلفة من المجتمع ، مستهدفا من وراء ذلك كله ـ كما ذهب فى مقدمته ـ شرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، ووصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها . ولا مشاحة فى أن اللقاء المصرى بالغرب لم يكن معدوما قبل قدوم الحملة الفرنسية ، وإن كان بعدها قد أخذ طابعا يتسم بقدر من الشمول ؛ هذا الشمول ـ الذى يبدو كأنه صدمة ـ قد أحاط بمختلف مناحى الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية . لقد بدأ محمد على ومن جاء بعده من الولاة ـ على اختلاف فى التوجه ـ عملية التحديث من خلال الانفتاح على الغرب من جهة ، واستقدام عناصر بشرية لها خبراتها المهمة فى مجال التحديث الذى رمى إليه محمد على من جهة أخرى . وكان طبيعيا أن يأتى ذلك الانفتاح المباشر والواسع على المجتمعات الغربية بنتائجه ، ويؤدى من ثم إلى صورة من صور «الحراك الاجتماعى» الذى يشير هو كذلك إلى تغير جذرى فى المجتمع العربى بعامة ، والمجتمع المصرى بخاصة .

ولم تكن الحياة الثقافية بعيدة عن هذا التغير بالضرورة ؛ ففضلا عن البعثات التى أخذت طريقها إلى الغرب ، بدأت تيارات جديدة فى نهر الحياة الثقافية فى التبلور والظهور ، تمثلت فى اتجاهات الإحياء فى الشعر العربى ، فضلا عن ظهور فنون أدبية لم تكن معروفة فى مجال النثر ؛ مثل المقال الصحفى ، والفن المسرحى ، والفن الروائى ، وأدب الرحلات وغيرها . وجاء التغير فى مجال التعليم متفقا مع المنحى الجديد فى إرسال البعثات إلى الخارج ؛ ففى حين كان التعليم ذا اتجاه واحد ، وهو الاتجاه الدينى الذى كان يؤديه الأزهر الشريف ، بدأت المدارس المدنية التى أنشئت تقوم بدورها فى نشر اتجاه تعليمى آخر ، اصطبغ بالتوجه العلمى ، فضلا عن دراسة اللغات الأجنبية . وكما ازدوج التعليم ، ازدوجت جهات التقاضى ، فإلى جوار المحاكم الشرعية بقانونها الدينى أخذت المحاكم المدنية فى الظهور ومعها قانونها الوضعى ، هذا فضلا عن المحاكم المختلطة . ويرى الكاتب أن محمد على لم يكن فى مقدوره ـ وهو يجاهد بوسائله المشروعة أو غير المشروعة فى القضاء على الطبقة التركية وحاشيتها

الملوكية ــ أن يحول دون ظهور طبقة مصرية وسطى لها توجهاتها الفكرية والثقافية ، وما انتهجت من سلوكيات وعادات أقرب ما تكون إلى السلوك الغربى ، بتقدميته ورقيه أحيانا ، ومخالفته وتعارضه مع سلوكيات وعادات المجتمع المصرى والعربى فى أحيان أخرى . ولم تكن رحلة المويلحى سوى التعرض لذلك كله من خلال الأحداث التى واجهت الباشا القادم من الماضى . ولم يفت الباحث أن يتناول «الحديث» بوصفه عملا أدبيا لم يخلص لشكل فنى واحد ؛ سواء كان الشكل التراثى كما يتمثل فى المقامة ، أو الشكل الحديث الغربى كما تمثله الرواية ، بل جمع بين الاتجاهين ، على نحو تولدت عنه جملة مشكلات نقدية تعرض لها الكاتب بالبحث والتحليل .

● وتختم سامية أسعد بحوث ملف هذا العدد لتطوف بنا فى مجال «المسرح والشعر» ، فترى أن العلاقة بينهما كانت ولا تزال موضوعا مهما أثار اهتمام الباحثين منذ أقدم العصور ؛ إذ بدأ المسرح شعريا ، فكانت المأساة الإغريقية تكتب شعرا ، بعكس الملهاة التى حدد أرسطو لغة النثر مادة لأحداثها ، كما أكد السمات المشتركة بين المأساة والملحمة ، ومكانة الشعر الضرورية لهما .

وفى المسرح الكلاسيكى الفرنسى خلف لنا كل من كورنى وراسين مآسى شعرية ، فى حين كتب موليير الملهاة بالشعر والنثر ، فكان أول من كسر القاعدة المعروفة ؛ إذ مثلت اللغة المسرحية عنده غاية وهدفا بغض النظر عن خواص الشعر أو النثر فى حد ذاتيهما . وبدأ الشعر يفقد مكانته الراسخة فى المسرح الكلاسيكى الفرنسى عندما أراد الفيلسوف «ديدرو» أن يرسى دعائم فن مسرحى جديد هو «الدراما الجادة» التى ينبغى أن تكون ــ على حد تعبيره ــ عادية وبرجوازية بالقياس إلى المأساة البطولية القديمة . وقدم «فيكتور هوجو» محاولة أخرى لتجديد المسرح حين أرسى قواعد الدراما الرومانسية ؛ حيث جاءت مناقضة ، فى كل عنصر من عناصرها ، للمأساة الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة .

ومع مولد المدرسة الرمزية شهد المسرح عودة العلاقة الحميمة بين الدراما والشعر مرة أخرى ، حيث تحول إلى التركيز على مفهوم الشاعرية . إن الدراما الرمزية تكمن حقيقة فى الصراع الميتافيزيقى الذى يعبر عنه أو يوحى به الصراع بين الشخصيات . على أن الدراما الرمزية تقرأ أكثر مما تمثل . ومن الطريف أن «مالارميه» كان يحلم دائما باليوم الذى يحل فيه الكتاب محل المسرح ، والذى يتحرر فيه المسرح من قيود العرض . ومن المهم فى تقدير الكاتبة أن نفرق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامى ، فالدراما الشعرية دراما أولا وقبل أى شىء ، والشعر فيها عنصر ضمن بقية العناصر المكونة لها ، لا يقصد لذاته ، فى حين أن الشعر الدرامى مادة شعرية تصب فى قالب درامى فحسب . والدراما الشعرية هى الشكل الأمثل للمسرح الشعرى ؛ إذ تعقد زواجا متكافئا بين الدراما والشعر . وقد ولدت هذه الدراما الشعرية فى مصر على يد «أحمد شوقى» الذى تأثر بالمسرح الكلاسيكى الفرنسى ، إلا أن الشعر فى مسرحه كان غاية فى حد ذاته ، وهذا ما جعله يستسلم للغناء . وقد ازدهر المسرح الشعرى العربى بعد ذلك على يد عبد الرحمن الشرقاوى فى أعماله الشعرية التاريخية ، وصلاح عبد الصبور ، ونجيب سرور فى مسرحياته الملحمية الشعبية ، وفاروق جويدة وغيرهم . ومن الجدير بالذكر أن لغة المسرح اليوم لم تعد قاصرة على الكلمات التى تنطق بها الشخصيات ، بل اتسع مفهومها لتشمل الجزء الأكبر من العناصر المكونة للمسرحية ، على مستوى العرض والنص معا .

التحرير

الإبداع الفلسفي وشروطه
نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل

عزت قرني

الإبداع الفلسفي الذى نقصده هو الإبداع الفلسفي فى مصر . وسوف نقدم أولا بحديث سريع عن الإبداع ذاته ، ممهدين فيه لما سنتناوله بالتفصيل من بعدُ فلسفيا ومصريا ، ثم نعرض لمشكلة الإبداع الفلسفي فى مصر والوضع الفلسفي فيها ، ثم نعرض لبعض محاولات الإبداع بها وللفروض التى تطرحها هذه المحاولات ، ثم نخصص القسم الرابع لشروط قيام إبداع فلسفي مصرى على الحقيقة ، ونختم برؤيتنا للمستقبل لنجيب عن سؤال : ماذا نريد ؟

أولا : فى الإبداع

أ) الماهية :

١ ــ إن ظاهرة الإبداع أهم وأجل من أن تترك للدراسة الحرفية السيكولوجية وحدها ، برغم إسهامات السيكولوجيين العظيمة فى هذا الميدان ، ومنها إسهام المدرسة المصرية بخاصة ، بقيادة الأستاذ الدكتور مصطفى سويف . ذلك أن الإبداع يخص فى الصميم كل الإنتاج الثقافى ، بل كل النشاط الإنسانى بعامة ؛ وهو فى الواقع الهدف الصريح أو الضمنى وراء إنتاج الفلاسفة أو الفنانين أو العلماء أو الكتاب على تنوع ميادينهم . ولهذا فإننا لا نتردد هاهنا فى وضع بعض التحديدات ، والإشارة إلى بعض العناصر التى نعدها جوهرية فى ظاهرة الإبداع .

٢ ــ يمكن أن نقول إن الإبداع هو رؤية فى شكله الإدراكى ، وهو مبادرة فى شكله النشاطى أو الفعلى أو العملى ؛ وجوهره من هذه الناحية أو تلك أنه تجديد ؛ فيمكن أن نقول إذن إن الإبداع رؤية ومبادرة وتجديد .

٣ ــ ولن نتوقف هنا عند المشهور بين العموم من أن الإبداع هو ضرب من النعمة أو هو موهبة ، وما يقابل هذا وذاك من الاهتمام بالجهد وبالتدريب إلى درجة أو أخرى ، ولا عند المصطلحات التى تدور حول « الإبداع » وتصاحب الحديث عنه ، من مثل الذكاء والنبوغ والابتكار والاختراع والخلق والعبقرية ؛ وإنما نريد أن نقصد مباشرة إلى فكرة « الرؤية » . فالإبداع رؤية بمعنيين ؛ أحدهما عام ؛ والآخر أضيق . فالإبداع رؤية من حيث هو إدراك ؛ وهذا هو المعنى العام ، ولكنه على الأخص إدراك نافذ ؛ وهذا هو المعنى الضيق للرؤية الإبداعية .

٤ ــ ومن حيث هو إدراك فإنه فى المحل الأول إدراك للكل ؛ أى إدراك كلى لموقف ما ، أيا ما كان المجال . ويعنى هذا ـ أول ما يعنى ـ أن تكون هناك سيطرة على تفصيلات الموقف ، مع بروز الكل فى الوقت نفسه . ويكون الكل المقصود هنا هو « كل العلاقات » ؛ أى العلاقات بما هى مجموع متسق يكون « كلا » . وهو يعنى ـ ثانى ما يعنى ـ أن فعل الإبداع بوصفه « رؤية » يتقدم على هيئة إعادة تنظيم لعناصر الموقف ؛ فلا يكفى إدراك الموقف والسيطرة على تفصيلاته وإدماجها فى كل ؛ فالأهم من ذلك هو تعدى القائم وإعادة تنظيم العناصر ؛ وهو ما يكوّن أبرز سمات الإبداع على الإطلاق . بعبارة أخرى إن جوهر فعل الإبداع هو إعادة تكوين الواقع ؛ وهو ما ينتهى إلى تغيير النظرة إلى الكون ، على أى معنى تفهم به كلمة « الكون » هذه .

٥ ــ قلنا إن الإبداع رؤية بمعنى الإدراك النافذ . وربما كان أول ملامح هذا النفاذ هو ما يمكن أن نسميه « بالشعور بالبراءة » ؛ أى كأن المبدع يدرك الموقف القديم لأول مرة ، ليرفضه ، ويدركه بعد إعادة تنظيمه من جديد ليكون أول المدركين له ، كأنه لم تكن له به من قبل خبرة . ومن هنا يأتى معنى « البراءة » . ويتصل بهذا الشعور بالبراءة الشعور « بالطازجية » ؛ أى ببطانة شعورية مصاحبة لفعل الإدراك الجديد ، تقوم فى الوعى بالجدة ، وبأن هذا الإدراك ، لأنه لم يسبقه مثيل ، « طازج » نضر ؛ ولا نملك هنا غير التشبيهات .

٦ ـ ولكننا قد نقول ، مستخدمين هذه المرة لغة أكثر دقة . إن الإدراك النافذ يعنى الرؤية « الجوهرية » للموقف ؛ أى إدراكه فى جوهره ، بمعنى علاقاته وخصوصيته ومغزاه معا ؛ فالإبداع ليس مجرد إدراك جديد ، أى مختلف ، بل هو إدراك جوهرى ، أو قل فى تعبير آخر إن فعل الإبداع يظهر بمظهر النفاذ لأنه إدراك للمنطق الذى يحكم الظاهرة أو الموقف . إن الإبداع بصيرة نافذة سلبا وإيجابا : السلب لأنها تحكم على الموقف القائم بالترك ، وهو ما يعنى الإدانة ؛ والإيجاب لأنها تهيىء للمستقبل ممثّلا فى موقف جديد ؛ وفى كلا الحالين يكون هناك تغيير للنظرة إلى الكون (وسنرى من بعد أن الإبداع الفلسفى الحق لابد أن يحكم علىٰ التراث والموقف القائم وأن يقومهما من جهة ، ليهجر هذا على نحو ما من الهجر ، وليتعدى ذاك بالضرورة ، وليتجه فى نضارة النظرة إلى تصور نظام جديد من الأفكار . ونحن نستعمل كلمة نظام هنا فى أعم معانيها وأكثرها أساسية) .

٧ ـ إن الإبداع يؤدى فى الواقع إلى كون جديد ، سواء كنا فى ميدان العلم الطبيعى أو فى ميدان الفلسفة أو ميدان الدين ، أو كنا نشير إلى لوحة أو تأليف موسيقى أو قصيدة شعر ؛ فكل من هذه المنتجات تكون « كونا » كذلك ، وتُدخل الفنان من جهة ، والمتذوق من جهة أخرى ، فى « كون جديد » ليس هو الكون المعتاد . ومن هذه الزاوية فإن الإبداع هو أيضا نظرة إلى أمام ، وما أصعب تعدى الواقع ! وما أندر القدرة على إدراك المختلف ! ومن يقول « النظرة إلى أمام » يقول إذن فى الآن نفسه « بتعدى القائم والسابق » ، وكأن الإبداع فرار من المألوف ، و« اختراق بالخيال » إلى عوالم جديدة جدّة تامة (بالمعنى النسبى لكلمة « تامة » فى معظم الحالات) . ولعل العناصر التى أشرنا إليها أن تكون دليلاً للتمييز بين الإبداع الشكلى ، أو المظهرى ، والإبداع الحقيقى .

٨ ـ أخيرا فإن مفهوم « الرؤية » يؤدى إلى نتيجة مهمة ، ألا وهى أن الإبداع هو فعل شخصى دائما ، أى يقوم به شخص بالضرورة . وهذه هى القاعدة العامة ، وليس عليها إلا أندر الاستثناءات (مثل حالة الأخوين جونكور فى الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر الميلادى) . ومع ذلك ، فإن هذا « الشخص » ليس « فرداً » دائما فى كل الأحيان ؛ وهو فى ميادين الإبداع ذات الطابع الاجتماعى بالضرورة ، من مثل الإبداع الفلسفى والدينى والسياسى وما شابه ذلك ، يصبح أقرب ما يكون إلى « الشخص العام » ، إن أمكن استخدام هذا التعبير ؛ أى الفرد الذى لا يعبر عن نفسه الخاصة بقدر ما يعبر عن روح الجماعة التى ينتمى إليها (وسنؤكد من بعد أن الإطار الضرورى للإبداع الفلسفى المصرى ينبغى أن يكون الوطنية) ، أو كأنه ، فى أحيان أخرى ، معبر عن استجابة شبه قهرية لمتطلبات منطق حركة الموقف الذى يوجد فيه .

٩ ـ تحدثنا فيما سبق عن الإبداع من حيث هو رؤية . أما عنه من حيث هو « مبادرة » ، فإن أول الكلام ينبغى أن يكون بالإشارة إلى كون الفكر قصديا دائما . ولنفهمْ هذا القول هنا على أنه يعنى أن الفكر هو دائما استجابة لفعل من أجل الوصول إلى هدف ما ؛ فلا وجود لفكر معلق فى الهواء ، أو فى الفراغ ، وإنما الفكر دائما يقصد إلى معنى ما ، وإلى تحقيق غرض ما ؛ أو فلنقل إن الفكر يكون دائما فى موقف ، وغالبا ما يظهر الإبداع ابتداء من موقف يتخذ هيئة المشكل أو الصعوبة التى لابد من تعديها . والواقع أن « روح الإشكال » ، وهى ضرورية من حيث هى خلفية سلبية للإبداع ، ونعنى بها الميل إلى إدراك المشكل فى الموقف ، لا تتوافر لدى الكثيرين ؛ لأن الميل الغالب هو إلى قبول الموقف والتكيف معه بوصفه ضرورة قد قضى بها ، وفى هذا بعض الراحة . ولكن المبدع رجلٌ (أو امرأةٌ) متاعب (والقلق هو من أخص المميزات الشخصية للمبدع) ، وليس من السهل فى كل الأحوال أن تتكون لدينا روح الإشكال ، بخاصة فى ظل نظم تربوية ترسخ فى النفس الخضوع والخنوع ؛ وهو ما يعنى فى النهاية « اللا فعل » ، فى حين أن الإبداع فى الحقيقة هو « الفعل » الأعظم والمؤسس لكل ما عداه . وليس أدل على هذه الواقعة ، أعنى ندرة روح الإشكال ، من أن الإبداع ، فى بعض مظاهره ، هو « خروج عن الخط » خروجا ملحوظاً ، أو هو ـ صراحة ـ معارضة للسلطة وإرادة لقلبها ليكون المبدع هو السلطة الجديدة أو مصدرها على الأقل . وطَبِّق هذا على التجديد فى الشعر والموسيقى والتصوير والنحت ، أو طبّقه على إخناتون وعيسى المسيح ، أو على الشيخ رفاعة الطهطاوى ومحمد على باشا ، فستجد تحقيقا لما نقول . ولعل أوضح موقفين فى تاريخ الإبداع المصرى الحديث يشخصان هذه الفكرة هما موقف الشيخ محمد عبده من رجالات الأزهر فى عصره من جهة ، وموقف صلاح عبد الصبور وزملائه من عباس محمود العقاد من جهة أخرى (وقارن أيضا موقف العقاد نفسه وزميليه شكرى والمازنى من المدرسة الشعرية التى كانت مسيطرة أيام شبابهم) . ومادام الإبداع يكون دائما فى موقف ، وما دام شرط إدراك الإشكال شرطا جوهريا لقيامه ، فإنه « فعل » بالمعنى الدقيق ، وما دام فعلا لقلب الموقف (وإعادة تنظيم عناصره ـ كما أشرنا من قبل) ، وتأسيسا لسلطة ، فإنه إذن مبادرة . إن الإبداع يبدأ دائما من الشعور « بالحصار » ؛ وهو استجابة جوهرها تعدى الحصار ، سواء كان ذلك بهدم أسس الموقف ، أو « بالقفز من السور » ، أو بصورة أخرى ؛ وهو فى كل هذا فعل ومبادرة .

١٠ ـ وهناك مجموعة من صفات الإبداع لا تفهم حق فهمها إلا فى ضوء مفهوم « المبادرة » ، كما أن هذا المفهوم يعتمد عليها هو ذاته من جهة أخرى . هذه الصفات هى : التأثير المباغت ؛ الأصالة ؛ المرونة ، الروح النقدية . ولن نفصل فى هذه الصفات هنا .

١١ ـ وإذا نحن جمعنا سمة المبادرة إلى سمة الرؤية النافذة للكل ، بدا لنا الإبداع على هيئة مشروع لتعبئة الطاقات . والأمر كذلك ، سواء على مستوى الإبداع الفنى عند مصور أو موسيقى ، أو على مستوى الإبداع الفلسفى والسياسى والدينى . ومن هذه الزاوية للنظر يكون الإبداع وظيفة اجتماعية حضارية .

١٢ ـ قلنا إن الإبداع رؤية ومبادرة وتجديد ، وكان لابد من الإشارة إلى التجديد فى ثنايا الحديث عن الرؤية والمبادرة ؛ لأنه لا إبداع من غير التجديد والتجديد الجوهرى . والواقع أن المستوى الأول للتجديد هو الإتيان « بالمختلف » ؛ وفى هذا الإطار نتحدث عن القديم والمعتاد وفى مقابله عن المختلف والجديد . ولكن الإبداع الحقيقى ، كما أشرنا ، هو التجديد الجوهرى ، أى التجديد من حيث هو إعادة تنظيم الموقف بما يؤدى إلى رؤية جديدة للكل ، أو للكون ،

بما يعني إقامة كون جديد . والواقع أن التجديد المقصود هو في النهاية إقامة سلطة جديدة . وليس عجبا بعد ذلك أن يكون الإبداع الحق قائدا دائما .

ب) عوامل الإبداع :

۱۳ ــ لن نفصل هنا في عوامل الإبداع ، التي يمكن تقسيمها إلى عوامل ذاتية ، أي تعود إلى شخص المبدع ، وأخرى موضوعية ، أي مستقلة عن شخصه كثيرا أو قليلا ، وتدخل فيها العوامل البيئية ، كما يمكن تقسيمها تقسيمات أخرى ، من مثل العوامل الأصلية والعوامل الفرعية ، إلى غير ذلك . ونشير هنا إشارات سريعة إلى أهم تلك العوامل .

١٤ ــ ومن أهم العوامل الذاتية العامة : الوعي بالقدرة الإبداعية عند المبدع (فليس هناك مبدع لا يعي أنه مبدع) ؛ والقدرة على التركيز ؛ وقوة الخيال ، إلى حد توافر القدرة على « الحلم » إلى أقصى درجة ؛ والثقة بالذات ؛ وتوتر الإرادة ؛ والقدرة على الاستجابة التلقائية ؛ وما يمكن أن نسميه بإرادة التفرد ، أو إرادة الأصالة ـ هذا كله ، إلى جانب توافر حد أدنى من عامل الذكاء المرتفع . ومن العوامل الذاتية التفصيلية : ما يسمى في دقة أو في غير دقة « بحب الاستطلاع » ، والرغبة في الكشف ، وما يواكبه من روح الإشكال ، والميل إلى إثارة التساؤلات ، وفوق هذا كله توافر أقصى قدر من الروح النقدية ، والقدرة على الاستجابات غير النمطية ، إلى جوار إرادة الاستقلال والتميز في التفكير . وأضف إلى هذا كله عوامل من مثل القدرة على « النفس الطويل » ، وعلى « تجميع الذات » بإزاء مشتتات الانتباه في العالم الخارجي ، وعلى حسن وضع المشكلات والقضايا ، إلى غير ذلك . وأخيرا فإننا نؤكد على الخصوص ، في إطار العمليات الإبداعية ، من دوافعية ومعرفية وإرادية ، تلك الإرادية بوجه خاص ، والدوافعية من بعدها .

١٥ ــ أما العوامل الموضوعية ، فمنها ما هو أقرب إلى المبدع وما هو أقرب إلى البيئة . ومن النوع الأول : توافر التدريب الكافي ؛ والاهتمام بنقطة البداية ؛ والنجاح في عبور مراحل التأهل للإبداع شموليا ؛ والقدرة على السيطرة على ما يمكن أن يسمى بتكنيكات الإبداع . ومن النوع الثاني : توافر الظروف المهيئة والمناسبة للإبداع ؛ وفي مقدمتها شرط الحرية ؛ وسيادة روح التسامح ؛ وتهيئة الفرصة للتفرغ الإبداعي ؛ والتنظيم السياسي الاجتماعي ، القائم على التعددية بوجه خاص ؛ وتوافر المعلومات بسهولة ، وتحدد الهدف القومي العام الشاحذ للهمة الإبداعية ، وتحدد الهوية الثقافية بشكل يوجه الطاقة الإبداعية على طريق واضح فعال ، إلى غير ذلك .

جـ) الصعوبات :

١٦ ــ وعلى الرغم من أن إمكان الإبداع قائم دائما ، من حيث هو إمكان ، إلا أنه إذا لم تتوافر له عوامل الإبداع ، وعلى الأخص إذا قامت دونه صعوبات قوية ، حتى في حالة توافر العوامل ، فإن فعل الإبداع لن ينمو ويتطور ، ولن يثمر . ونقصد بالصعوبات هنا العوائق أو المعوقات ؛ وهي أحيانا ما تأخذ شكل « الحجب » . وهناك منها ما هو موضوعي وما هو ذاتي ، وما هو عام وما هو خاص . ومن المفهوم أن أمثال هذه التصنيفات لا يراد بها إلا التقسيم المصطنع لحصر عناصر الموضوع ؛ لأن المواقف الفعلية أكثر تشابكا بكثير من التصنيفات المكتبية .

١٧ ــ ومن المعوقات الموضوعية العامة ، أي بإطلاق ، ضغط السلطات القائمة ، ومنها سلطة التراث أو النقل . والسلطة محافظة دائما ولا تشجع بسهولة على الإبداع . وأحد المشخصات الأساسية للسلطة قوة الرأي العام . وليس من السهل قيام حركة إبداعية في جانب من جوانب الثقافة دون قيامها في جوانب أخرى ، بل في شتى جوانب الثقافة مجتمعة ؛ فيمكن أن نقول إن الإبداع « مُعْدٍ » (من العدوى) . والإبداع المنفرد غالبا ما تضعف مقاومته وقدرته على الاستمرار . وإذا قلبت معظم عوامل الإبداع ونظرت إليها سلبا لظهرت على هيئة معوقات . ومن أظهرها طبيعة التنظيم السياسي الاجتماعي للحياة الثقافية ؛ وعدم وضوح الهوية الثقافية ؛ وغير ذلك . ومن المعوقات الموضوعية الخاصة بالوضع المصري ، ضغوط الرأي العام والسلطات بأشكالها ؛ وسيادة روح العبودية للسلطات القائمة بأنواعها ؛ والخطة ، الضمنية على الأقل ، لوأد الطليعة الإبداعية ، ولإغراق الإمكانات الإبداعية في ضباب اللاشعور ، وفي التفصيلات الجزئية ؛ وأخيرا وليس آخرا سيادة سياسة التوجيه والإرهاب من قوى عدّة في المجتمع ، تؤخذ مجتمعة وفي معظم المراحل . ولا تقل المعوقات الذاتية أهمية عن تلك الموضوعية ؛ وبعضها هو انعكاس لتلك الأخيرة على المستوى الشخصي . ومن ذلك قبول روح العبودية ، والتنازل عن استقلالية الفكر ، والنزول إلى درك « الفكر الارتزاقي » ، وظاهرة الكف الذاتي أو الشلل الذاتي الذي يتلخص في تصور حكم الرقيب ، أيا من كان ، قبل صدوره ، والخضوع له على الفور ، بما يئد المبادرة ، ويقتل روح الاستقلال ، ويغذي روافد روح العبودية ؛ ويشل الحركة التلقائية ؛ ويغل لسان الصدق .

١٨ ــ ونختتم هذا القسم التمهيدي عن الإبداع بعامة بالحديث عن موضوع لم ينل حقه من الاهتمام في إطار الدراسات التقليدية إلا هامشيا ، ونقصد به « اتجاهات الإبداع » ، على أساس أن الإبداع فعل يكتسب حركة ذاتية حين يتشكل قواما ملحوظاً ، وتكون له اتجاهات هي له من حيث هو ، أي مستقلة عن شخص المبدع ، بل تفرض نفسها عليه فرضا ، ليصبح شخص المبدع مجرد منفذ لمتطلباتها في واقع الأمر . هذه الاتجاهات هي : الكلية ، الديناميكية ، الجذرية ، الأمد الطويل ، التعددية ، الحرية ، الجوهرية ، الهدفية .

١٩ ــ وينطبق على الإبداع المبدأ المهم الذي تقول صيغته : « الكل أو لا شيء » ، وهو ما نعبر عنه بصفة « الكلية » مأخوذة بهذا المعنى ؛ فالإبداع الحقيقي يمس الميدان كله بالضرورة ، فلا تتصور شاعرا مبدعا حينا ومقلدا أحيانا ، أو فيلسوفا مبدعا في جانب وتابعا في جوانب ، ولا مجتمعا خالقا في ميدان وتابعا لأسياد في ميادين . ولا شك أن التطبيق الواضح لهذا المبدأ يظهر على الأخص في مجال الإبداع الثقافي ؛ فالثقافات المبدعة ، وليست كل الثقافات مبدعة (راجع الثقافة الكورية وتلك اليابانية التقليديتين بإزاء سيادة الثقافة الصينية) ، يظهر إبداعها ، أي أصالتها وتفردها ، في مختلف ميادينها ، من لغة ودين وأخلاق وسياسة وفن (راجع حالة الثقافة المصرية القديمة) . ذلك بأن الإبداع هو تعبير شمولي عن الذات

المتفردة . وفى هذا الضوء يظهر بعض معنى ما قلناه من قبل عن أن الإبداع الحق هو مشروع لتعبئة الطاقات . ولنا أن نضيف أن الإبداع الحضارى المصرى الجديد ، بوصفه قلبا لحركة الإبداع فى إطار عالم الشعوب المتكلمة بالعربية وشعوب أفريقيا وآسيا ، أو أحد مراكزها الكبرى على الأقل ، ينبغى أن يضع هدفا له ، هو خلق طراز جديد من البشر .

٢٠ ــ وإذا ما تأمل القارىء فى متضمنات حديثنا عن الإبداع بوصفه « رؤية نافذة » ، لوجد من بينها خاصية « الديناميكية » ؛ فالإدراك والتغيير والتجديد والتحويل والخلق ، كلها تعنى الحركة الجوهرية الدائبة القصدية المنظمة . فإذا أضفت إلى هذا جميعه أن الإبداع رفض وقبول ، نتج لك أن الإبداع ديناميكى بالضرورة . ويعنى هذا ـ ضمن ما يعنى ـ أن فعل الإبداع ؛ ما إن ينطلق ، حتى يستقل نوعا من الاستقلال عن صاحبه ، أو منفذه ، ليكون ذا حركة ذاتية إلى حد ما ؛ أى أنه يتحرك بذاته (ما لم تقم فى سبيله عوامل سلبية محطمة) . وينتج أيضا عن خاصية الديناميكية أن الإبداع « لا يلتئم طرفا دائرته » إلا ببلوغ غايته ، أى بوصول حركته إلى مستقرها .

٢١ ــ و « الجذرية » هى وجه آخر من وجوه « الكلية » ؛ والعلاقة بينهما كعلاقة « المفهوم » « بالماصدق » منطقيا ؛ وهى تعنى أن الإبداع الحق لابد أن يمس الأصول ؛ وهو ما يسمح لنا بالتمييز بين الإبداع الحقيقى وذلك الظاهرى ، أو ـ على الأقل ـ الهامشى . ويبدو أن من مظاهر هذه الجذرية ما يمكن تسميته « بالتأثير المباغت » للإبداع ؛ فمصدر المباغتة هو أن الإبداع الحقيقى يقلب الأمور كلها رأسا على عقب ليعيد تنظيمها من جديد . ومن هنا تكون المفاجأة ويكون الاندهاش . وكما سبق أن قلنا من قبل فإن الإبداع الحقيقى قلب للسلطة وتأسيس لكون جديد .

٢٢ ــ ولا إبداع حقيقيا إلا فى ظل « النَفَس الطويل » ؛ أى حين يتحول الإبداع إلى مشروع ذى حلقات ومراحل ، يكون المبدع خلالها قادرا على مجابهة الصعاب وتعدى العوائق ، ممسكا بالنواجذ طوال الوقت بحبل فكرته الجديدة المتين ، لا يسقطه ولا يسهو عنه ، وإن بدا عنه فى عين الغريب لا هيا . وبعبارة أخرى فإن الإبداع يشترط فى المبدع نوعا من الصبر العظيم والمثابرة ؛ فلا إبداع فى ظل « النَفَس القصير » ، ولا يُدرك الإبداع إلا بالنظر إليه فى خلال « الأمد الطويل » . وينطبق هذا الوصف الإجمالى على حالات الإبداع الحضارى للأمم ، وعلى حالات الإبداع الشخصى للأفراد على السواء . إن الإبداع الحق لا يعرف « بيضة الديك » .

٢٣ ــ وقد أشرنا من قبل إلى أهمية سيادة روح الإشكال من جهة ، والروح النقدية من جهة أخرى عند المبدع ؛ وهذا وذاك يؤدى بالطبيعة إلى سمتين متلازمتين من سمات الإبداع ، ألا وهما أنه يقوم على التعددية من جهة ، وعلى الحرية من جهة أخرى . فمحض الإبداع ، وهو نبذ قديم والإتيان بجديد ، هو البدعة ، يعنى التعددية ويعنى الحرية . إن الابداع يعنى البديل دائما .

٢٤ ــ كذلك كنا قد أشرنا إلى أن الإبداع هو تجديد جوهرى ، وليس أى تجديد ؛ فالإبداع لابد له ، لكى يكون على الحقيقة ، أن يصيب كبد الأمر ؛ وهو ما يعود بنا إلى فكرة « الجذرية » من وجه ما .

٢٥ ــ أخيرا ، فإنه لا يوجد إبداع فى الفراغ ؛ فهو دائما استجابة هادفة قصدية ، وهو ، كما أشرنا قبل سطور ، تقديم للبديل ، وإعادة تنظيم للموقف ، وإعادة تعبئة للطاقات ، بما فى ذلك أشكالها وتوجهاتها . ولنا أن نضيف من هذه الزاوية أن الإبداع ضرورة لاستمرار الحياة المنظمة ، بل لاستمرار « الذات » الجمعية على الأخص . وتاريخ الحضارات دال على أن الاستجابة الإبداعية هى وحدها التى توفر السيادة للحضارة ، وتسمح لها بالاستمرار على مدى الحياة . ولا تضمحل الحضارة وتنهار إلا حين تفتقر إلى نمط الاستجابة الإبداعية . ولك أن تقول الشىء نفسه ، على نحو ما ، عن مستوى المبدع المفرد ، فنانا أو فيلسوفا ؛ فهو إما أن يكون « شيئا » ، أى أن يقدم إبداعا ، وإما أن يكون « لا شىء » ؛ أى أن يكون مثل هذا وذاك ولا فرق . وهناك كثير من شواهد « ضرورة » الإبداع لحياة المبدع ولا استمرارها ؛ وحين ينضب ماء الإبداع ، لا يصبح لحياة المبدع من معنى .

ثانيا ، وضعنا الفلسفى

ما الفلسفة :

٢٦ ــ لابد أن نتعرف ، فى سرعة وإيجاز ، طبيعة الفلسفة ، تمهيدا لتعرف وضعنا الفلسفى . وسوف نعالج هذا الموضوع على حسب العناوين التالية : الفلسفة بوصفها نشاطا ؛ موضوعها ؛ منهجها ؛ هدفها ونتائجها ؛ الفلسفة بما هى تخصص ؛ ثم نقدم تصورنا للفلسفة من حيث هى مبحث فى « الأصوليات » .

أ) مقدمات :

٢٧ ــ لسنا هنا بطبيعة الحال فى مجال تقديم تعريفات الفلسفة على النحو الذى نجده فى الكتب التعليمية ، ولا يعنينا أن نقف عند ما فهمه بشأنها اليونان أو الإسلاميون أو فلاسفة الحضارة الغربية ؛ فلا يهمنا التاريخ هنا كثيرا أو قليلا ، وإنما ننظر نحن مباشرة إلى ذلك الجانب من أنشطة الثقافة ، ونجد أنه يبحث فى الأصول والغايات على نحو عقلى شمولى (أو كلى) ، ويمكن أن نفصل طويلا فى هذا التعريف لنتعرف متضمناته من جهة ، ولنبين كيف أن ما ليس بفلسفة يشار إليه سلبا فيه من جهة أخرى . لكننا نكتفى الآن بأن نؤكد فحسب هذه العناصر الثلاثة الكبرى للنشاط الفلسفى : الأصولية ، العقلية ، الشمولية .

ب) الفلسفة بوصفها نشاطاً :

٢٨ ــ وكما هو الحال فى اللعب ، فإن محض نشاط الفلسفة ، أى فعل البحث الأصولى ، أهم من نتائجها كثيرا ، بل يمكن أن نقول إن أهم آثار الفلسفة هو فعل التفلسف ذاته . إنك قد تستطيع أن توجز فلسفة ما (وهنا نقصد نتائجها) فى سطور عدّة ، ولكنك حينئذ تكون قد حصلت على جسد بغير روح ؛ أما حين تتابع خطوات العقل الفلسفى وهو يعرض الأمر ، فإنك حينئذ تكون أمام الحياة الفلسفية ذاتها ، وتكون قد وضعت يدك ، بل نبضك ، على نبضها ، حتى لو لم ينته البحث إلى « قول » محدد .

ومغزى هذا أن التساؤل ، بل الإشكال ، هو من جوهر الفلسفة . وليس من باب المصادفة أن الفلسفة لا تكاد تظهر حتى تضع أمامنا « مشكلة » تتولد عنها مشكلات . ومغزاه أيضا أن النشاط الفلسفى هو فى جانب من أهم جوانبه « جهد » ؛ ولذلك فلا فلسفة بغير توتر . والفلسفة العظيمة هى التى تنقل روح التوتر إلى مستقبلها . وحتى لو أدت به إلى نتائج « يطمئن » إليها ، فإنه الاطمئنان الناتج عن جهد المشاركة ، وليس اطمئنان المستسلمين .

٢٩ ــ ومن جهة أخرى فإن الفلسفة « كشف » ؛ وهى كشف بأدق المعانى ؛ لأنها « خلق » على المستوى التصورى للعالم ، أو على الأقل لعالم جديد ، حين تضع نظاما فيه الأول والآخر والأساس والتابع . وحتى حين تبين الصلات بين المفاهيم فإنها تكشف عن عالم من نوع ما . وهى حين تقدم تصورها الجديد فإنها فى اللحظة نفسها التى تقترح فيها تقوم برفض تصور أو تصورات سابقة . ولهذا فإن الفلسفة دائما « اقتراح ناقد » . ولذلك فإن المرونة سمة أساسية من سمات الروح الفلسفية . وربما تبدت فى مبدأ من أهم مبادىء الموقف الفلسفى ، ألا وهو الانطلاق من التعددية ورفض الواحدية ؛ فما دامت الفلسفة رفضاً لتصور وتقديماً لآخر جديد ، فإنها بطبيعتها لا تقوم إلا فى إطار التعددية . وكل فلسفة تنتهى إلى رفض التعددية تخون الروح الفلسفية الحقة .

٣٠ ــ وهذا كله يؤدى بنا إلى الربط الجوهرى بين النشاط الفلسفى والحرية ؛ فلا إمكان للفلسفة فى إطار العبودية لسلطة ما ، أيا ما كانت . ويترجم هذا على المستوى الشخصانى بما يسمى باستقلال الفيلسوف ، فالفيلسوف « الموظف » أو « الإيديولوجى » أو « المرتزق » إن هو إلا فيلسوف زائف ، بل هو فى النهاية عدو الفلسفة . وليس استقلال الفيلسوف مؤديا إلى انفصاله عن المجتمع ، بل هو استقلال عن السلطات القائمة فى المجتمع ، ليكون هو نفسه سلطة جديدة ، من نوع أعلى . وربما نجح فى التعبير عن القوى الحقيقية فى الثقافة ، تلك التى تتعدى مصالح السيطرة الاقتصادية والسياسية ، بقدر ما يمكن ذلك ، لتكون هى « الذات العليا » فى مقابل « الأنا » الفاعل فى ثنايا الأحداث اليومية .

جـ) الفلسفة هدفاً ونتائجَ :

٣١ ــ إذا كانت وظيفة الفلسفة تقديم تصور للعالم ، فإن هدفها هو الوصول إلى رؤية واضحة جذرية (أصولية) للكل ، ونتيجتها هى زيادة مساحة تلك الظاهرة الإنسانية الكبرى ، ألا وهى الوعى بتكامل الكل ؛ فبالفلسفة يبرز الكل وتعاد صياغة وظائف الأجزاء فى إطاره . وتأخذ الفلسفة أحد شكلين رئيسين : فهى إما فلسفة تبرير ، وإما فلسفة توجيه ؛ أى أنها إما أن تبرر أوضاعا قائمة بإعطائها الصياغة النظرية التأصيلية ، وإما أن تعرض البديل التأصيلى تمهيدا لتغيير الواقع والعمل . من ناحية أخرى فإن الفلسفة فى حدها الأدنى تقدم نوعا من المعرفة ، ولكنها فى قمتها تقدم ما هو أهم من المعرفة ؛ تقدم « الفهم » . ولعل هذا أن يكون معيارا للتمييز بين الفلسفة الدنيا والفلسفة العليا ، بل بين الفلسفة السلبية والفلسفة الإيجابية . ومن هنا فإن الهدف من الفلسفة هو حقا تغيير العالم ، أو قل ، بالدرجة الأولى ، تغيير نظرتنا إليه تمهيدا لتغييره ، بحيث يكون المقصود هو العالم الإنسانى فى المحل الأول ، ومن بعده ، بعيدا ، العالم الطبيعى . لذلك فإن الإطار الفعلى للفلسفة ، حتى حين تتحدث عن الوجود والكون والمعرفة ، هو إطار الإنسان ، كائنا بذاته ، وكائنا اجتماعيا ، وممثلا للكون ، وعلى صلة ضرورية به .

د) موضوعها :

٣٢ ــ ولعل القارىء قد لاحظ أننا لم نشر إلى « الحقيقة » بشىء فى سياق حديثنا عن هدف الفلسفة . وإن المدقق فى مفهوم « الحقيقة » ، يجد أن له وجها « منطقياً » وآخر « وجوديا » . أما الوجه المنطقى فإنه يعنى تطابقا بين حكم ، أو قضية ، وشىء (أو أشياء وعلاقات) .

والفلسفة ليست إشارة إلى وجود خارجى ؛ إلى « موضوع » يقف بإزائها موقف المرجع من القول المشير إليه ؛ لأن الفلسفة إعادة ترتيب لمجموع الأقوال والتصورات على نحو تأصيلى شمولى ، بطريق العقل البرهانى . وبهذا لا تكون الفلسفة تعبيرا عن « حقيقة » بالمعنى المنطقى . ويمكننا أن نتصور فلسفات عدّة تعبيرا عن تأصيل للمجموعة نفسها من الأقوال والتصورات التى تكوّن ثقافة عصر ما .

وعلى غير حال الفلسفة ، فإن « المعرفة » على المستوى الأدق لها ، أى مستوى « العلم » بالمعنى الاصطلاحى لهذه الكلمة ، هى التى تجعل من الحقيقة (المنطقية) هدفا لها ، فى حين يصبح هدف الفلسفة أقصى قدر من « العقلانية » ؛ بمعنى وضع اليد على الجذور الأصلح لضم أكبر مساحة من حقل الثقافة تحت ضوئها ، أى تحت تفسيرها . وهذا ما سبق أن أشرنا إليه بعبارة أخرى حين استعملنا اصطلاح « الوعى بتكامل الكل » ، وعلى الحد الأدنى فإن هدف الفلسفة يصبح أكبر قدر من « الاتساق » بين « الأصول » التى تعرضها الفلسفة ، والظواهر الجزئية موضع التوحيد التفسيرى .

٣٣ ــ أما الوجه الوجودى للحقيقة فإنه يشير إلى « الواقع » أو إلى « الموضوع » الأكبر ، الذى هو فى النهاية « الوجود » بأقوى وأشمل ما يدل عليه هذا التصور . ومن هذه الزاوية تكون « الحقيقة » ، أى الوجود ، موضوع الفلسفة ، ولكنها الموضوع الأخير ، أو الثانى ، لأن موضوعها المباشر هو ، كما قلنا منذ قليل ، أقوال الثقافة وتصوراتها فى عصر معين . وقد سبق أن قلنا إن الإنسان يمثل مركزا فى قلب هذا الموجود ؛ وهو فيه على السواء واضع السؤال ومفتاح الإجابة . ويحتاج بيان العلاقة بين الموضوعين إلى تفصيل وتدبير ليس هذا مكانه .

هـ) منهجها ومناهجها :

٣٤ ــ ينتج عن بعض ما سبق أن منهج الفلسفة العام هو « التأصيل » ، « الشمولى » . ولكن طريقة عرض الفلاسفة لأبحاثهم تتباين تباينا كبيرا ، كما أن طريقة تناولهم لمادة الفلسفة ، أى للأقوال والتصورات التى تعمل عليها ، تختلف كذلك فيما بينهم . ومن ثم يمكن فى الوقت نفسه أن نتحدث عن « منهج » الفلسفة وعن « مناهج » الفلاسفة . ولا شك أن قدرا كبيرا من خصائص المنهج الفلسفى يقوم فى مجرد فكرة « البحث » ذاتها ؛ فالفلسفة كما أشرنا هى بحث فى المحل الأول والأهم ، ولكنها بحث من نوع خاص متميز عن مختلف ألوان البحوث الإنسانية ، لأنه يتجه إلى الأصول ، ويشترط النظرة الشمولية ، ولا يقوم إلا على العقل . ونشير هنا إلى مسألة

جزئية ، ولكنها جديرة بالإشارة إليها ، دون تفصيل لا يحتمله المقام ، ألا وهى تغير معنى « البرهان » بين الفلسفة والعلم . فالبرهان العلمى ، فى ميدان الطبيعة والإنسانيات ، يقوم على إقامة الحجة على وجود التقابل بين القضية والظواهر الموضوعية التى تشير إليها ؛ أما فى الفلسفة فإن البرهان الفلسفى هو ، إيجابا ، إقامة الدليل على « الاتساق » بين المقدمات والنتائج ؛ وأحيانا ما ينزل درجات ليصبح مجرد التفضيل لمبدأ بإزاء مبادىء أخرى ، لأن الأول أكثر قدرة على تفسير أكبر قدر من الظواهر ؛ أى لأن شحنته « العقلانية » ، أى قدرته التفسيرية التأصيلية ، أعظم من تلك المبادىء الأخرى . إن الفلسفة فى النهاية إن هى إلا « اقتراح » برؤية ؛ ولذلك فليس لمنهجها « ضرورة » المناهج العلمية المعروفة ، ولا هى بحاجة إلى ذلك . ويمكن القول إن البشر فى كل عصر من العصور يتوزعون على عدد من الفلسفات ، بحسب ما يجدونه فى هذه أو تلك من وشائج القربى مع أفكارهم الخاصة ، ويكون فضل الفلسفة أنها تصرح وتفصل ، فى حين أن اتجاهاتهم هم تكون أقرب إلى الضمنى وإلى الإجمال . وعلى هذا فلا مجال للحديث عن الفلسفة من حيث هى « علم » ، ولا مجال للحديث عن « الموضوعية » أو ما شابه . ولن نفصل هنا فى مسائل منهجية مهمة ، من مثل لجوء الفلسفة إلى « التجريد » الشديد ، وهو ما يتصل بفكرتى الأصولية والشمولية معا ، فليس هذا الحديث التمهيدى عن مشكلة الفلسفة فى مصر موضعه .

و) الفلسفة بما هى تخصص :

٣٥ ــ من القادر على فهم الفلسفة ؟ يجب أن يكون الجميع قادرين . من القادر على تقديم فلسفة ؟ لا يملك واقع الحال وضرورات الأمر إلا أن نجيب جميعا : أفراد نادرون ؛ فلا شك فى أن الفلسفة تخصص ، بل هى صنعة واحتراف ، وصنعة نادرة . والسبب هو أنها تتطلب خصائص خاصة جدا ، تعود إلى ما يناسب الثلاثى الفلسفى : الأصولية والشمولية والعقلية . ومع ذلك فإن هناك دائما ، وفى كل المواقف الكبرى ، فلسفة ، صريحة كانت أو ضمنية . ومن هنا فإنه يمكن أن نتحدث عن « نداء الفلسفة » الضرورى ؛ وهو نداء البحث عن « العقلانية » ، وعن « التنظيم » ؛ وهو ينبع من حاجة تبدو معطاة مع أول خطوات الفعل الإنسانى : الحاجة إلى الفهم . وقد سبق لنا أن ميزنا بين الفلسفة والمعرفة ؛ ويمكن أن نقول على نحو ما إن صعوبة الفلسفة بما هى تخصص تأتى من أنها بالضرورة « معرفة المعرفة » . ويؤدى هذا إلى أن أحد الفروض الأساسية التى تقوم عليها الفلسفة يتمثل فى تقدير المعرفة بذاتها تقديرا إيجابيا . ومن نافلة القول أن يقال إن ذلك الفيلسوف « المتخصص » لا يقوم بعمله ذاك ابتداء من ذاته الفردية ، ولا لمصلحتها ، على نحو ما يتخصص متخصص فى طب الأطفال أو التصميم الهندسى أو فن التدريس ؛ وإنما منطلق الفلسفة بما هى تخصص هو الأنا الجمعى . ومرة أخرى يبدو لنا الفيلسوف قائدا بأدل ما يفهم به هذا الاصطلاح .

ز) من الفلسفة إلى الأصوليات :

٣٦ ــ هل هناك فيلسوف مصرى قديم ؟ الجواب : لا ، إذا أخذنا الفلسفة على المفهوم والنموذج اليونانيين . هل هناك فلسفة مصرية قديمة ؟ الجواب : نعم ، بالضرورة ، إذا أخذنا الفلسفة بمعناها الأعم ، بما هى تصور متسق للكون ، يبرز المبادىء والغايات ، وبوصفها جزءا لا فكاك منه فى كل ثقافة ، سواء أكانت ثقافة قبيلة صغيرة منعزلة فى مجاهل استراليا ، أو ثقافة الصينيين ، أو ثقافة الحضارة الغربية الحديثة . إن اختزال تصورات ثقافة إنسانية معينة إلى مبادىء أساسية هو جهد يشبه أن يكون تلقائيا ، فور بروز هذه التصورات بروزا واضحا ، سواء على مستوى النظر أو ـ على الأقل ـ على مستوى الفعل والعمل . إذن فجوهر الفلسفة هو البحث ، بطريقة معينة ، عن الأصول (ومنها المبادىء ومنها الغايات) . ولذلك فإن الفلسفة هى على وجه الدقة مبحث الأصول العامة . وسوف نتحدث من بعد عن العوامل المباشرة التى تدفعنا إلى تفضيل تعبير « الأصوليات » على كلمة « الفلسفة » ، دلالة على المضمون نفسه ، الذى أوضحناه فى الفقرات الأخيرة . ولكننا سوف نستمر فى استخدام كلمة « الفلسفة » ، ونبدأ فى استخدام « الأصوليات » كذلك منذ الآن على نحو تدريجى .

الوضع القائم :

٣٧ ــ يمكن أن نوجز وصف الوضع الفلسفى المصرى القائم بكلمة واحدة ، هى : الضياع . وليس هذا بتعبير أدبى أو انفعالى ، وإنما هو وصف موضوعى دقيق ؛ لأن له مضمونا محددا يتمثل فى شيئين : عدم تحديد الهوية المصرية ، وعدم معرفة الأهداف العامة للمجتمع ، وما ينتج عن ذلك من افتقاد خطة عملية للتحرك القومى . وإذا كان هذان المضمونان عامين ولا يخصان الوضع الفلسفى ذاته وحده ، فإن هذا لا يقلل من قوة انطباقهما على الوضع الفلسفى الذى هو جزء من كل ؛ وما ينطبق على الكل ينطبق على الجزء . وإذا كان هذا المضمون هو الأساس العام للضياع الفلسفى ، فإن لذلك الضياع مظاهر محددة ، هذه أهمها :

٣٨ ــ (أولا) ـ الضياع فى الغرب : يعوم الجهد الفلسفى المصرى ، بخاصة منذ انتظامه على نحو مؤسسى مع إنشاء قسم للفلسفة فى الجامعة المصرية ، فى بحر لا شاطىء له ولا قرار ، فالغرق فيه مضمون منذ اللحظة الأولى . ذلك هو بحر الوهم العظيم المسمى « واحدية الحضارة » ، الذى بشر به « فيلسوف » حركة الأعيان ، « أصحاب المصالح الحقيقية » فى مصر ، أحمد لطفى السيد ، حين قال حرفيا : « إن الأوربيين هم « أساتذتنا » ، وعلينا أن نتتلمذ عليهم » . ويحتاج موضوع الضياع فى الغرب إلى كتب عدة للتفصيل فى أشكاله وبداياته وتحولاته ونتائجه التى نغوص فى أوحالها اليوم . وسوف نعود اليه من بعدُ فى هذه الدراسة ؛ ولكننا نكتفى بأن نقول الآن إن واحدية الحضارة وهم عظيم ، بل هو الوهم الأعظم ؛ لأن الحضارة ليست واحدة ، وليس هناك عصر واحد ؛ لأن العصر لا يكون إلا فى إطار الثقافة ؛ والثقافة لا يمكن أن تنقل مهما ظن السذج الذين يعمون عن رؤية الحقائق الحضارية ، ويظنون أن التاريخ خط متصل ينتظمه سلك واحد . وهم بهذا يبيعون بضاعة السيطرة الغربية على أدق المعانى ، وهم فى هذا لا يدرون ، أو يكادون ، ماهم فاعلون ؛ ويعلنون أن من لا يرى رؤيتهم هو الأعمى ، ويتشنجون تشنج القطعيين الذين لا جلاء لبصيرتهم .

٣٩ ــ (ثانيا) ـ الضياع فى التراث : وهو يقابل الشكل الأول من

أشكال الضياع ، وربما جاء رداً عليه ، وهو على كل حال ضياع « أكرم » من ذاك السابق ، ولكنه ضياع على كل حال . والعلة هنا هي العلة نفسها هناك ؛ فالحضارة الإسلامية التاريخية قد اكتملت دورة نموها وأقفلت دائرتها بتبدد السلطنة العثمانية عام ١٩٢٣م . وربما تقوم حضارة إسلامية جديدة ، بمعنى تنظيم شامل اجتماعي وسياسي واقتصادي وثقافي يقوم على أساس ديني ، ولكنها لا « يمكن » ، نظرا لضرورات مفهوم « الحضارة » ، أن « تعيد » أشكال الحضارة الإسلامية التاريخية نفسها . ومن هنا فإن « التراث » ، أي مجموع الإنتاج الثقافي الذي أنتجه البشر المسلمون (خلافا للقرآن والثابت الصحيح من السنة ؛ فهما باقيان ما بقي الدين) ـ ذلك التراث لا يمكن بحكم التعريف ذاته إلا أن يكون ذا طبيعة « تاريخية » ، أي على صلة بالماضي وحسب ، ومن ثم فلا وظيفة له ، لا في وضعنا الحاضر ولا حتى في حالة قيام حضارة إسلامية جديدة ؛ فهذه ، في حال قيامها ، سوف تضع لنفسها ، بالاعتماد على تفسير جديد بالضرورة للقرآن والثابت الصحيح من السنة ، « تراثها » ، وسيكون حياة ساخنة في البداية ، ثم إطارا مرجعيا للأجيال اللاحقة من بعد ذلك طوال الحقبة التي ستدوم عليها هذه « الحضارة الإسلامية الجديدة » المفترضة . ونخرج من هذا كله بأن التراث التاريخي الذي ورثناه من الحضارة الإسلامية السابقة (وهي كائن زمني على خلاف مصدري الدين الإسلامي ، فهما على نحو ما خارج عامل الزمن) ـ هذا التراث هو بالضرورة مجرد تاريخ وليس إطارا « مرجعيا » لنا اليوم ولا غدا على أي نحو سيكون عليه هذا الغد . وطبِّق هذا المقال نفسه على التراث المصري الذي نرثه ، بالضرورة ، من مصرنا القبطية ، وعلى التراث الذي نرثه من مصرنا القديمة ؛ فهذا وذاك هو بالضرورة محض تاريخ . إذن ، فكل محاولة « لإحياء » التراث هي محاولة زائفة غير ممكنة بالضرورة ؛ وهي محض « كلام » يقول به من لا يفقه دروس الحضارة ؛ وخير له أن يولي وجهه ، ليس شطر التراث ، بل شطر المصادر الدائمة ، وهي في حالة الماضي الإسلامي القرآن والثابت الصحيح من السنة . وعلى هذا ، فإن دعاوى « تجديد التراث » ، واكتشاف مذاهب « معاصرة » غربية (!) في نصوص من التراث ، وإعادة التفسير « العصري » المزعوم للمتفلسفة الإسلاميين وغيرهم ، وكأن ابن رشد مثلا أو متكلمة المعتزلة يتكلمون بلغتنا ، كما يظن بعض السذج من متوسطي الذكاء ، كل ذلك زيف وجهد عقيم ، يقوده إما جهل مقيم أو مكر عظيم .

٤٠ ـ (ثالثا) ـ الضياع على مستوى برامج الفلسفة في الجامعات . فلنقلها في وضوح وحسم : إن برامج دراسة الفلسفة في الجامعات المصرية بغير قيمة كبيرة ؛ لأنها لا تقول شيئا ينتظره الطالب أو يهتم به ، إلا فيما ندر ، ويكون ذلك على الرغم من روح تلك البرامج . ذلك أنها موضوعة على النمط الأوربي ، الفرنسي منه بخاصة والإنجليزي ؛ ولذلك فإنها تعبير مجسم عن « الضياع في الغرب » . ومن مظاهر البلاء العظيم أن دراسة ما يسمى « بالفلسفة » الإسلامية ذاتها يوضع من وجهة نظر غربية ، ويمثل مكانة ثانوية بالقياس إلى المساحة التي تصول فيها وتجول أفكار وتصورات وأطر تنتمي إلى الفلسفة الغربية . وبماذا يخرج الطالب من هذه الدراسة ، على الأقل في جانبها التاريخي ؟ نحن نقول : بلا شيء يهمه ، وبأشياء تزيد من ضياع وجهته ؛ فلا هو بقادر على « فهم » ما يعرض عليه من نتاج الفلسفة الغربية ، وما أقل القادرين على ذلك من بين أعضاء هيئة التدريس أنفسهم في أيامنا هذه ، ولا هو ينجو ، من جهة أخرى ، مما يمكن أن نسميه « بؤس الوعي » ، وهو ناتج ضروري عن شعوره بعدم القدرة على متابعة ما يقدم إليه على أنه نموذج الأفكار . ومن هنا ينشأ شعور بالنقص ، ومن هنا يأتي الضياع لمن يناضل من الطلاب من أجل السيطرة على بعض مناحي « تاريخ » الفلسفة الغربية ؛ الضياع في مسارب لن يخرج منها بشيء ؛ لأن تلك الأفكار ليست أفكار ثقافته اليوم أو بالأمس القريب أو البعيد . إن ديكارت أو سارتر لم يفكرا لنا ولم يكونا ليستطيعا .

٤١ ـ هذه هي أبرز مظاهر الضياع الفلسفي . وهناك مظاهر أخرى لن نستطيع الحديث عنها في هذا المقام ؛ منها مظهر التزييف ، أي الزعم بأن هناك « فلسفة » ما للنظام السياسي ، كما رأينا في حقبة الستينيات ، ومن ثم الزعم بأنها فلسفة مصر كلها ، كتبها بعض « الأيديولوجيين » ، ناقلين لها من بعض الكتب المدرسية من هذا المذهب أو ذاك ؛ ومنها مظهر تعمية المشكلات الحقة ، وصرف الانتباه والجهد في مشكلات زائفة ، من مثل « الأصالة والمعاصرة » حينا ، والدين والعلم حينا آخر ، مما تلوكه أقلام أنصاف « الكتاب » الذين سرعان ما يلبسون مسوح « المفكرين » ثم « الفلاسفة » مع مضي الزمن ؛ ومنها مظهر الازدواجية في تقويم الفلسفة ؛ فحينا يستعمل الاسم لكل ما يراد له أن يكون مهما أو عظيما ، وحينا تَسخر ألسنة مسئولة وتحرف الاسم ليصبح « فلسفة » ! وهذا ما يشكِّل ظاهرة خطيرة هي الازدواج الوجداني إزاء الفلسفة ، ما بين إقبال وإدبار ، أو بين قبول ورفض . ولكن التفصيل في هذه المظاهر ، حتى ولو كان على سبيل الإشارة السريعة كما فعلنا ، مع المظاهر الثلاثة السابقة ، سيخرج عن حدود صفحات هذه الدراسة ، بل عن غرضها المباشر ، وهو تصور الموقف ، والإشارة إلى المخرج .

الأصول التاريخية :

٤٢ ـ لا شك أن لوضع الضياع هذا أصولا تاريخية تمتد بعيدا . ويمكن أن نعيد صياغة أهم مظاهر الضياع الفلسفي المصري ، لكي نعيد توزيعها على المراحل التاريخية التي نعدها مسئولة عن الوضع الفلسفي القائم ، وأن نضمها في ثلاثة : أ) الإدبار عن الفلسفة من حيث الأصل ؛ وعلى درجة أدنى التشكيك في قيمتها ، أو بيان أنها ـ على أحسن تقدير ـ مجرد ترف ، وقد تكون ترفا ضره أكبر من نفعه .
ب) الارتماء في أحضان الفلسفة الغربية ، على نحو ما أشرنا إليه .
جـ) عدم القدرة على اتخاذ المبادرة ومجابهة المطلب الثقافي الحتمي ، القاضي بإنشاء فلسفة مصرية حقا على مستوى احترافي متخصص .

٤٣ ـ أما المظهر الأول ، ونسميه مظهر الإدبار عن الفلسفة ، فإن منبعه الحقيقي هو رواسب الثقافة الإسلامية التقليدية ؛ وهي لا تزال فاعلة من خلال تعلقها بأذيال التدين الإسلامي . ونحن ، كما ألمحنا ، نفرق بين الجانبين تفريقا حاسما . ولكن الواقع أن الاتجاه العام في الثقافة الإسلامية التقليدية ، منذ القرن السادس الهجري ، وبعد هجوم أبي حامد الغزالي على الفلسفة والفلاسفة ، أصبح يسير في خط إدانة الفلسفة ؛ وشيئا فشيئا ابتعدت الأنفس الورعة عن الاهتمام بها ، ووصلنا في النهاية إلى قواعد من مثل : « من تمنطق فقد

تزندق » ، حتى لنجد ، رفاعة رافع الطهطاوى ، فى أول كتاب عربى وإسلامى حديث ، هو « تخليص الإبريز » ، يعيد الحديث عن الفلسفة بلهجة الاحترام ثم الترغيب ، ولكنه لا يقدم الحديث عن الفلسفة إلا بعد أن يمهد ويحتاط . ولم تكن إشارتنا هذه إلا من أجل الاستيفاء التاريخى ؛ لأن المعاهد الدينية الحديثة لا تفزع من الفلسفة فزع القدماء ، بل إن هناك تحولا إيجابيا فى مواقفها ، يتمثل أظهر ما يتمثل فى وجود قسم من أقسام كليات أصول الدين بالأزهر الشريف يحمل اسم « العقيدة والفلسفة » ، وإن كان الهجوم على الفلسفة يظهر بين حين وحين ، وفقا لمدى اقتناع الأساتذة أنفسهم .

٤٤ ــ وأما المظهر الثانى ، وهو الضياع فى الغرب ، فإنه يبدأ واضحا حاسما منذ عهد دستور ١٩٢٣ ، بعد ما مهد له منظرون من أمثال قاسم أمين ثم أحمد لطفى السيد . وما مواقفهما إلا النتيجة التى كان الاحتلال يرجو أن تختمر بذورها ، وأن تثمر ثمرتها فى عقول المصريين ذواتهم ، لتكون درسا أساسيا من دروس الإخفاق التاريخى لحركة مصر فى القرن التاسع عشر الميلادى ، وأثرا غير مباشر من آثار الاحتلال البريطانى ، ومن قبله ومعه النفوذ الفرنسى ، فى أجواء الثقافة العليا .

٤٥ ــ وأما المظهر الثالث ، وهو مظهر عدم المجابهة والنكوص عن المبادرة ، فإنه أثر مباشر للسياسات العامة للحكم فى مصر فيما تلا ١٩٥٢ ، حيث برزت ظواهر خطيرة ، بدأت بما نسميه « استقالة » المفكرين ، أى نكوصهم عن أداء واجبهم التأصيلى فى استقلال ومثابرة ، وذلك فى الأغلب الأعم ، وعلى درجات متفاوتة . ومهما تكن الأسباب الموضوعية لذلك ، وفى مقدمتها الترهيب والغواية ، وانتهت بهذه الظاهرة المرضية التى نسميها بظاهرة « الحاكم المفكر » وما يتبعها من ظواهر فرعية ، من مثل « الموظف الأيديولوجى » ، و« المفكر المرتزق » ، وصعود كتاب صحفيين إلى مرتبة « المفكرين » ، والخلط بين الأديب والمفكر ، إلى غير ذلك .

ثالثا ، محاولات الإبداع وفروضها المسبقة

٤٦ ــ الإبداع قرين الحياة ؛ وهو فى بساطته الساذجة الأولى استجابة مناسبة لموقف جديد . والحياة لا تكف عن التغير ، ومن ثم لا يتوقف سيل استثارة رد الفعل الإبداعى . ومهما يكن من شأن المعوقات التى تقف فى وجه تيار الإبداع ، فإن فكرة الرغبة فى الإبداع ، أو قصد الإبداع ، لم يغب بالكلية عن أفق نظر الثقافة المصرية الحديثة ، مهما يكن الأمر من سذاجة بعض التوجهات أو الضباب الذى أحاط بتوجهات أخرى ، أو الإخفاق الضرورى الذى منى به بعضها الآخر .

٤٧ ــ ولن يمكننا الحديث عن فلسفة جديدة ، أو عن قصد فلسفة جديدة ، إلا فى إطار الدولة المدنية ، وفى إطار تعددى فكرى . ولذلك فلا مجال للبحث فيما خلف نظام دستور ١٩٢٣م . ومع ذلك ، فقد ظهرت فى الحقبة السابقة ، منذ عصر محمد على ، بعض البدايات ، لعل أولها ، وأهمها ، إعادة التقويم الإيجابى إلى مفهوم الفلسفة على يد رفاعة الطهطاوى . ومنذ كتابه الأول نفسه ، « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » (صدر عام ١٨٣٤م .) . كذلك ظهرت عروض لأفكار فلسفية غربية على يد كتّاب جيدى الفهم ، أبرزهم السورى أديب إسحق ، فى المدة بين ١٨٧٨ و ١٨٨٢م . ومع أديب إسحق يظهر بشكل واضح تيار الأخذ عن الغرب على أساس أنه ضرورة ثقافية ، أى ما يمكن أن يسمى بتيار « التقليد مظنونا أنه الإبداع » . ومن الظواهر اللافتة للنظر كذلك فى الحقبة نفسها وما تلاها ، أن أتباع جمال الدين الأفغانى أخذوا فى تلقيبه « فيلسوف الشرق » . وسوف تبرز هذه التسمية على الخصوص فى المواجهة (على ما صورت عليه ، برغم أنها لم تكن فى الحق كذلك) بين الأفغانى وإرنست رينان ، الكاتب المتفلسف الفرنسى ، حول حظ الشرق من الفلسفة . وربما أسبغت على الشيخ محمد عبده بعض هالة فلسفية ، وإن لم يكن ذلك فى صراحة ما نسب إلى الأفغانى ، على الأقل فى أثناء حياته ، لأنه ستظهر محاولة صريحة فى هذا الاتجاه بعد وفاته[1] . أخيرا ، فما من شك فى أنه ستظهر أفكار فلسفية عند بعض الكتاب الشاميين ، من أمثال شبلى شميل وفرح أنطون ، وعند قاسم أمين وأحمد لطفى السيد ، وكذلك عند عباس محمود العقاد وسلامة موسى فى كتاباتهما المبكرة ، وعند غيرهم ، وذلك كله فى الحقبة السابقة على الحرب العالمية الأولى .

نظرة إلى المحاولات الإبداعية الفلسفية

٤٨ ــ إنه لذو مغزى كبير أن التاريخ الحديث للفلسفة فى مصر لم يكتب بعد ، ولم تتعرض له دراسة متأنية شاملة متصلة ؛ وكل ما هنالك أبحاث جزئية ، تخص بعض الأشخاص فى أغلب الأمر ، وتتصل بالسنين الأربعين الأخيرة فى معظمها ، فى حين ينبغى تأصيل البحث بالرجوع إلى نقطة البدء المتعارف عليها تاريخيا لمصر الحديثة ، وهى زمن الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ ـ ١٨٠١ م .) . وهناك عناصر أساسية يعرف على الأقل اتصالها بهذا الموضوع ؛ منها مكان الفلسفة فى مراحل التعليم بأنواعه ؛ ومنها دراسة الترجمات ثم المؤلفات ؛ ومنها مواقف بعض كبار الكتاب ، منذ رفاعة الطهطاوى إلى كتاب النهضة المصرية (١٨٧٨ ـ ١٨٨٢ م .) ، إلى الأفغانى ومحمد عبده ، إلى قاسم أمين وأحمد لطفى السيد ومن تلاه فى مرحلة دستور ١٩٢٣ وما بعدها ، ما بين جامعيين احترافيين وكتاب تستهويهم مسائل ومواقف فلسفية بين حين وآخر .

٤٩ ــ ولسنا هنا بصدد الإشارة الشاملة إلى حركة الفلسفة فى مصر الحديثة ، ولا حتى على سبيل الإيجاز ، ولكننا ننظر إلى الأمر من زاوية الإبداع ، ومن زاوية إرادة الإبداع على التخصيص . وهنا لا نستطيع إلا أن نقرر قضيتين أساسيتين تحكمان مسرح الموضوع بأسره :

أ ــ حركة الفلسفة فى مصر ، فهما لموضوعها ، وتعليما لها ، وتأليفا فيها ، يحكمه منطق النقل عن الغرب ، تحت لواء فكرة الفلسفة الواحدة (ومن تحتها فكرتا العقل الواحد والإنسانية الواحدة ، كما سنرى فى القسم الأخير من هذه الدراسة) .

ب ــ وحتى حين يكون هناك هدف التجديد (وهو شكل مخفف مما أسميناه بإرادة الإبداع) ، الذى يأخذ شكل إبراز مذهب متميز ينتسب إلى صاحبه دون غيره ، فإن ذلك التجديد المزعوم يتم كذلك فى إطار السباحة فى مياه الفلسفة الغربية فى مرحلة أو أخرى من مراحلها .

ولن نتعرض هنا لتفصيل القضية الأولى ، وإنما تهمنا ، فى إطار الدراسة الحالية ، القضية الثانية ، التى نبرز مضمونها بإشارات موجزة إلى اثنين من المؤلفين الاحترافيين ، الذين حاولوا قصدا تقديم مذاهب « جديدة » على ما كانوا يؤملون ، وهما يوسف كرم (توفى عام ١٩٥٩م .) ، وعثمان أمين (توفى عام ١٩٧٨ م .) .

٥٠ ــ ويمكن أن نقول بغير تحفظ إن كتابى يوسف كرم « العقل والوجود » ، و « الطبيعة وما بعد الطبيعة » يحتلان المرتبة الأولى بين التآليف الفلسفية الحديثة من حيث الالتزام بالمصطلح الفلسفى ، وتوافر الشرائط الفنية فى العرض الفلسفى . إن هدف يوسف كرم هو عرض الحقيقة أو الحق بشأن كل المسائل (« العقل والوجود » ، ص ٧ ، « الطبيعة وما بعد الطبيعة » ، ص ٥ ، والإشارات إلى طبعتى الكتاب الأولين فى دار المعارف بمصر ، فى عامى ١٩٥٦ و١٩٥٩م . على التوالى) . ويعرض المؤلف فى الواقع لمختلف مسائل نظريتى المعرفة والوجود بالتركيز والإيجاز والوضوح والعمق المعروفة عنه جميعا ، سواء فى كتابيه هذين أو فى كتبه الثلاثة الأخرى عن « تاريخ الفلسفة اليونانية » و « تاريخ الفلسفة الأوربية فى العصر الوسيط » ، و « تاريخ الفلسفة الحديثة » . ولكن الحق معروف مسبقا فى نظر يوسف كرم : إنه فلسفة أرسطو . يقول عن المذهب الذى يعرضه : « إذا سئلنا عن اسم هذا المذهب ، وعن مصدره ، قلنا إنه المذهب العقلى ، يؤمن بالعقل Intellectualisme ، ولكنه المذهب العقلى المعتدل ، يؤمن أيضا بالوجود ويقدر تعقله عليه ، ثم قلنا إن أفلاطون قد سبق إلى بعض لمحات منه ، ولكن أرسطو هو زعيمه الأول ، الذى استخلص معانيه الأساسية ، ومبادئه المنطقية والميتافيزيقية ، وصاغ تعريفاتها ، واستخرج نتائجها ، وإن الفلاسفة الإسلاميين ، وبخاصة ابن سينا وابن رشد ، قد أسهموا فيه باللسان العربى المبين ؛ فنحن نعود إلى هؤلاء جميعا ، ونؤيد شروحهم وأدلتهم ، ونبين تهافت الذين حادوا عنها من الفلاسفة المحدثين . . . . فعسى أن يقتنع قارىء هذا الكتاب أن الحق مكنون فى هذا القديم الذى نبعثه » . (« العقل والوجود » ، ص ٧) . وهو يعود فى خاتمة الكتاب (ص ١٨٧ ــ ١٨٨) إلى الإشارة إلى سقراط وأفلاطون وأرسطو الذين افتتحوا هذا « الطريق الملكى » للفلسفة ، ولكن الفلاسفة الآخرين المنكرين حادوا عنه . ومهمة يوسف كرم هى إعادة الأمور إلى نصابها ، والرد على الشكوك ، وتبديد الشبهات ؛ ولهذا فإنه يرد فى كتابيه على كل المخالفين ، فى الفلسفة الغربية الحديثة بخاصة ، لمذهب الحق الثابت ، مذهب أرسطو ، الذى يتابع يوسف كرم كل تقسيماته الكبرى فى مناقشة المسائل ، سواء فى نظرية المعرفة أو فى نظرية الوجود . وهكذا فإن يوسف كرم لم يكن إلا صورة حديثة من « الفلاسفة الإسلاميين » التقليديين ، الذين افتقروا إلى الحس التاريخى ، وأخذوا بمبدأ الحقيقة الواحدة والعقل الواحد ، والذين ساروا فى خط التبعية الفلسفية . فهل من جديد حقا عند يوسف كرم ؟ إن أخذنا الكلمة بالمعنى المطلق قلنا : نعم ، هناك جديد عنده ، يتمثل فى رده على المذاهب المعارضة لأرسطو بوجه خاص ؛ ولكننا إذا أخذناها على المعنى الدقيق لم يكن هناك لديه جديد ، بل هو تقليد وتبعية .

٥١ ــ وربما يكون الجديد أوضح لأول وهلة عند عثمان أمين ، حيث يقدم فكرة محورية ، هى أقرب ما تكون إلى المفتاح وإلى خط النظر منها إلى المبدأ الفلسفى ، ألا وهى فكرة « الجوانية » ، التى يقول عن طريقها : « والطريق هو تقديم « الذات » على « الموضوع » ، والفكر على الوجود ، والإنسان على الأشياء ، و « الرؤية » على « المعاينة » ، والتمييز بين الداخل والخارج ، وبين الكيف والكم ، وبين بصر العقل وبصر العين » . (« الجوانية ؛ أصول عقيدة وفلسفة ثورة » ، الطبعة الأولى ، ص ١٢١) . ويضيف : « إن الجوانيه فلسفة تستند على تزكية الوعى الإنسانى ، وممارسة الحرية النفسية ، وتسعى إلى تعميق فهمنا للمقاصد والمعانى والقيم . وهى بهذا الأساس تمارس الوظيفة الفلسفية على الأصالة : التماس اللب والمبدأ والكيف والحق » . (نفسه ، ص ١٢٣) . وهو يرى أن « دعوتها الفكر إلى الالتفات إلى ذاته ليجد فيها سبب الأشياء وقوامها ، وفى توجيه النظر إلى الإحتفال بالمعنى والفكرة والمثال ، منهج لا يزال كبير الأهمية لفهم العالم وفهم الإنسان » (نفسه ، ص ١٣٤ ــ ٤) . ويقول فى موضع آخر : « إن الجوانية من حيث هى فى صميمها فلسفة وعى ، قد اتخذت لنفسها الشعار الإسلامى العملى ، شعار « الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر » ، ورأت هذا المبدأ « فرض عين » لا فرض « كفاية » ، وجعلته مبدأ من مبادىء الوعى الإنسانى . . . » . (نفسه ، ص ٢٦١ ــ ٢٦٢) .

٥٢ ــ ولن نتعرض هنا لمعارضة الفلسفة الجوانية (راجع انتقادات نافذة فى دراسة الدكتور حسن حنفى « من الوعى الفردى إلى الوعى الاجتماعى » ، فى « دراسات فلسفية ، مهداة إلى روح عثمان أمين » ، (١٩٧٩ ، ص ٤١١ ــ ٤٦٦) ، ولكن نشير إلى ملاحظتين تخصان منظور الإبداع :

أ ــ أن الدكتور عثمان أمين لم يأخذ فكرته الأساسية ليتوجه بها مباشرة إلى إعادة تفسير الوجود والمعرفة والظواهر الإنسانية ، بل ظل معها حبيس أفكار الآخرين ، من يونان إلى إسلاميين إلى غربيين إلى إسلاميين محدثين أخيرا ، يحاول أن يستدل على مظاهرها عندهم ، وكأن قوة الفكرة فى قول الآخرين بها . وفى هذا كله نجد ظاهرة التبعية نفسها ، ولكن هذه التبعية مزدوجة : فهى تبعية بإزاء الفلسفة الغربية ، يونانية وحديثة ، وبإزاء التراث الدينى الإسلامى (جامعا لأشتات من الكلام والتصوف ، والعقل والنقل ، وابن رشد والغزالى) . ولا تكاد تخلو صفحة من صفحات كتاب « الجوانية » من اسم بل أسماء من عالم الفلسفة الغربية وأعلام الإسلاميين . وهكذا ينتصر فى عثمان أمين مؤرخ الفلسفة على الفيلسوف .

ب ــ أن أسلوب عرض هذا المنظور الفلسفى لا يتواءم مع الدراسة الفلسفية ؛ فما كتاب « الجوانية » إلا نظرات متفرقات ، فيها عنصر اليوميات ، وعنصر مفكرة القراءة ، وعنصر الأبحاث التاريخية واللغوية والدينية . والبحث الوحيد الذى يتفرغ لتقديم عناصر المنظور الفلسفى الجديد ، أو المراد له أن يكون جديدا ، هو المعنون « ملامح الفلسفة الجوانية » . (ص ١٢١ ــ ١٤٥) ، (وراجع أيضا ص ٢٦١ ــ ٢٦٣) . وهكذا يتغلب النفس القصير على النفس الطويل عند عثمان أمين . وبالمقارنة يظهر الفضل الكبير لكتابى يوسف كرم ، اللذين يلبيان مطلب البحث المفصل المتصل . إن الإبداع الفلسفى لا يتم بإلقاء فكرة فى صفحات ، كما أن الشاعر العظيم ليس

ذلك الذى يطلق بيتا رائعا أو قصيدتين من الدرر ، إنما يشترط لـه العرض التفصيلى الممتد .

٥٣ ــ ويثير هذا الأمر الأخير مسألة ذات خطر : ما الشروط الواجب توافرها لكى تكوّن مجموعة ما من الأقوال « فلسفة » ؟ ويثير هذا نفسه مشكلة لا تقل خطرا : من الفيلسوف على الحقيقة ؟ ولن نعرض لهذه المشكلة الثانية هنا ؛ ونكتفى بإشارات أساسية فيما يخص المسألة الأولى ، فنرى أن شروط القول الفلسفى هى كما يلى :

أ ــ أن يكون الموضوع المتناول فلسفيا ، أو « أصوليا » ، بمعنى أن يكون خاصا بمسائل أصولية وكلية .

ب ــ أن تكون طريقة تناوله عقلية برهانية .

ج ــ أن يكون أسلوب عرضه على هيئة الكتاب المطول وليس المقالة القصيرة التى لا تتواءم مع طبيعة البحث الأصولى الشمولية .

رابعا ، شروط الإبداع الفلسفى المصرى

٥٤ ــ نعرض لهذه الشروط فى سبع نقاط ، هى على التوالى : الوعى بالذات ؛ هدم الأوهام ، إرادة الرؤية الواضحة ؛ شروط موضوعية أساسية ؛ شروط خاصة بالمبدع بما هو فرد ؛ شروط منهجية ؛ البدء من فلسفة فى الحضارة .

(١) الوعى بالذات :

٥٥ ــ أشرنا من قبل إلى أنه لا عبقرى ، وهو قمة المبدعين ، إلا وهو يعى ذاته ؛ وليس عبقريا من لا يعى ذاته على هذه الصفة . ولا نشك لحظة فى أن مكتشف النار قد أدرك أنه أتى بدعا ، وأنه نادر المثال . ولكن الإبداع الفلسفى لا يمكن أن يكون إبداعا فرديا ذاتيا ، على نحو إبداع الشاعر ، فى معظم الحالات ؛ مثلا ، لأن الجهد الفلسفى جهد اجتماعى بالضرورة . وإذا كان الجمهور ضرورة فى الفن ، فإنه فى الشعر قد يقتصر على شخص واحد ، واقع أو متخيل ، أما فى الفلسفة فإن الجمهور هو بالضرورة الأمة جمعاء ، التى ينتمى إليها الفيلسوف . ولذلك كله فإن الوعى بالذات المشار إليه فى العنوان هو على مستويين : وعى الأمة بذاتها ، ووعى الفيلسوف فردا برسالته وقدراته . ونتحدث عن هذا المستوى الثانى فيما بعد ، وما نقصده هنا هو المستوى الأول . فما الفلسفة ؟ هى رؤية متميزة للكون ، ولا يمكن أن تكون إلا فى إطار ثقافة أمة ، ليست متميزة عن غيرها وحسب ، بل تعى هذا التميز (ونقصد به محض الغيرية ، بلا إضافات من استعلاء أو غيره) .

إن مصر هى أقدم أمة تعيش على الأرض ، ذابت فى طوفان التاريخ شعوب كانت معاصرة لبنائها لأول خطوات الإنسان فى الحضارة التاريخية كما يذوب الطين فى الماء ، ولما جف الماء بقيت منها الآثار وحسب ؛ أما مصر فحظها غير هذا الحظ ؛ فقد استمرت قائمة مكانا وموضعا وبشرا وثقافة أساسية ، وطرأت عليها تيارات من ثقافات وأديان ، ولكن بقدر ما تشربت منها استمر من ذاتها القديمة شىء أساسى لا تكاد إلا العين المدربة الخبيرة أن تدركه . وما حديثنا هذا نفسه إلا شاهد على ذلك ضمن شواهد . وقد كان من الطبيعى فى إطار الثقافتين الدينيتين اللتين استقرتا فى مصر ، القبطية ثم الإسلامية ، أن يتوارى الوعى بالذات المصرية لينغمس فى الذات الدينية الجديدة ، بخاصة أن الدين لا يكاد يقيم للذات وزنا إلا ليجعلها تتوجه إلى الذات الكبرى الكونية ، الذات الإلهية ، إما لتفنى فيها ، أو ـ على الأقل ـ لتسبح فى نورها . ومع ذلك فإن ذات مصر بدت منفردة ومتفردة من خلال هذه الأغطية الجديدة ، فانفردت بمذهبها « القبطى » ، وبكنيستها المصرية ، وانفردت بتصور للإسلام يتوازن فيه العمل والعلم ، ويتلألأ اتزانا وتوسطا ، وانتزعت شعلة الإسلام ، بل شعلة اللغة العربية ، وهى ليست من حيث الأصل إلا لغة غريبة عنها ، فحفظتها حربا وسلما ، وعلماً وأداءً . فما أقدر مصر إذن ـ أمة هى « الأمة » إذا كان بين البشر أمم ، وما أندرها ! ـ على أن تكون ذاتا ، وعلى أن تعى ذاتها .

ويمكن أن نقول إن قصد مصر الجوهرى فى السنين المتين الأخيرة هو أن تعى نفسها ؛ ولكن العوائق التى قامت دون هذا عوائق هائلة ، من خارجها ومن بعض داخلها . وربما يعود عدم ظهور فلسفة مصرية حقة فى أصله البعيد إلى هذا السبب ؛ فلن تقوم فى مصر فلسفة إلا بشرط وعى مصر بذاتها . ولا شك أن العوائق الخارجية أعظم تأثيرا من العوائق الداخلية ، وما هذه فى معظمها إلا انعكاس لتلك العوائق الخارجية ، التى مصدرها إما قوى مسيطرة ترغب فى السيادة ؛ وإما قوى متنافسة (إن لم نسمها بما هو أقل من ذلك) تريد أن يظل الغطاء كاتما لجوهر مصر ، وأن تزاد فوقه أغطية وأغطية .

٥٦ ــ ولا شك أنه يتحتم علينا أن نجيب إجابة واضحة عن هذا السؤال الخطير : لم مصر ؟ وقد سبق أن أثبتنا أن الإبداع الفلسفى لا يتم إلا فى إطار ثقافة أمة تعى ذاتها . والآن فإن الأمة التى فى متناول يدى ، والمؤكد انتمائى إليها وانتماؤها إلىّ ، إن أمكن أن نقول هذا ، والتى تتجسد على نحو واضح وحاسم ومتميز ، فهى كيان معنوى ومادى بحق ـ إن هذه الأمة هى مصر . إن مصر هى التكوين الثقافى والبشرى والجغرافى المباشر لى ، وهو المخصوص لى كذلك . ومن هذا الساذج الذى يبيع القريب بالبعيد والأبعد ؟ وما سبيل الوصول إلى البعيد والأبعد إلا بأن تمسك بكلتا يديك على القريب أولا ؟ أوَلا يقال : « عصفور فى اليد » ؟ فعلى من يريد استقالة مصر وفناءها من أجل تكوينات جديدة بعضها فى علم الظنون إن لم يكن فى علم الغيب ، أن يعرف أنه يخطىء الحساب . فلنمسك بمصر ، ولنبدأ بها ، ثم لنذهب إلى الآخرين من بعد ذلك وليس قبله . إن مصر هى مركز الدائرة ؛ ولن أذهب إلى أطراف الدائرة إلا مسيطرا على مركزها . مرة أخرى : نتحدث عن مصر ، وعن الإبداع الفلسفى المصرى ، لأن مصر هى الذات المؤكدة القريبة الخاصة بى ، التى أستطيع مؤكدا ، بل واجبا ، أن أتحدث عنها وباسمها ومن أجلها . وهل ينفى الانتماء إلى مصر انتماءات أخرى ؟ كلا بالحسم ، تماما كما أن محافظة المرء على ذاته لا تنفى انتماءه إلى أسرة صغيرة وإلى عائلة أكبر وإلى قرية أو مدينة أو منطقة جغرافية أو وطن بأكمله أو أمة ثم إلى صنف البشر أجمعين . ولكن البؤرة الأساسية المؤكدة المضمونة هى على المستوى الشخصى الفرد ذاته ، وهى على المستوى الثقافى مصرنا . وابتداء من مصر ، فلنمض إلى الآخرين ، إلى كل الآخرين ، وإن مصر دوما لانفتاح على البشر .

٥٧ ــ ما هذه الدوائر الأخرى ؟ إنها فى المحل الأول ، والأكبر ،

ما يسمى بالدائرة « العربية » ، نسبة إلى اللغة العربية ، وإلى نوع من الثقافة هو إسلامى فى مصدره وحقيقته ، ولكنه عبر عن نفسه باللغة العربية ، وإلى نوع آخر من الثقافة ، أهم وأهم بحساب المصير ، هو ذلك الذى نريد أن نبنيه معا ، ولكنه سيكون بالضرورة فى وعاء اللغة العربية ، التى يتعين إذن أن نعيد بناء معانيها ، مادام يستحيل أن نعيد بناء مبناها . هذه الدائرة « العربية » ، التى نبعد عنها شبهة الوقوع فى شعوبية التحزب لعنصر بشرى دون غيره ، هى التى تضم كل من يتحدث بالعربية ويريد أن يضم مصيره إلى مصيرنا بوصفنا مجموعة . وفى مقدمة هؤلاء ينبغى أن يكون « العرب » حقا ، أى جنسا ولغة ، وهم أهل شبه الجزيرة العربية من أقصاها إلى أدناها ، ثم كل الشعوب العتيقة التى بقيت من وراء حركة التاريخ وهو لا يزال فى مهده ، من عراقيين إلى أهل الشام من شماله إلى جنوبه ، إلى أهل مصر ووادى النيل ، إلى أهل شمال أفريقيا من شرقه إلى غربه ، وإلى امتداداته الجنوبية فى جوف الصحراء شرقا وغربا . هذه هى المجموعة التى تشكل الدائرة الأولى ، التى تمثل الإطار الضرورى لكل تحرك مصر ، فى مختلف صوره . ويعنينا منه هنا الإنتاج الثقافى على وجه خاص . وإن على الإبداع الفلسفى المصرى أن يفكر لمصر ،وأن يفكر فى الآن نفسه لما يقترح أن تكون عليه ثقافة هذه المجموعة فى المستقبل ؛ لأن هذا هو ما يغفل عنه الأكثرون : أن ثقافتنا « العربية » الجديدة هى الشىء الذى نريد أن نصنعه معا ، والذى لا ندرك أطرافه ولا حتى بداياته إلى اليوم . وحين نفكر فى المستقبل ستنكمش الفروق إلى أقصاها ، وستزيد رقعة التوافقات إلى أقصاها .

والدائرة الثانية هى الدائرة الأفريقية ، وهى ظهر مصر الاستراتيجى ، والحديث عنها يحتاج إلى تخصيص ليس هذا مكانه . ويرتبط بهذه الدائرة ـ على نحو ما ـ ما يسمى حاليا بدائرة « العالم الثالث » .

والدائرة الثالثة هى الدائرة الإسلامية . إننا بوصفنا أفرادا ، ننتمى إلى أمة مثالية ، أى أمة على مستوى الانتماء المعنوى ، هى الأمة الإسلامية . كان هذا صحيحا بالأمس ، وهو صحيح اليوم ، وينبغى أن يكون صحيحا فى الغد . فكيف لى أن أنزع عن نفسى مصدرا للقوة الممكنة فى يوم قريب أو بعيد ، حين تتنادى التوافقات ويصر صرير الاختلافات ؟ ولكن الدائرة الإسلامية كانت ، بالأمس ، شيئا أكثر من دائرة الانتماء المثالى . لقد كانت دائرة الانتماء الفعلى ؛ وهى من هذه الزاوية جزء جوهرى من تراثى ، له الأهمية نفسها التى لأجزائه الأخرى ، وقد تزيد عند البعض . وهو فوق هذا كله حاضر بشكل حتمى من خلال حضور اللغة العربية . ومن هنا كان هناك كثير من التداخل بين الدائرة « العربية » والدائرة « الإسلامية » . ولكن السؤال المهم هو : كيف يمكن أن تكون الدائرة الإسلامية أفقا ممكنا للإبداع الفلسفى ؟ إن الإسلام ليس بحاجة إلى فلسفة ؛ لأن سلطة الفلسفة هى العقل ، وسلطة الدين سلطة إلهية . ولكننا لن نهيم فى التصورات الخيالية . إن الإنسان الذى يصنع فلسفة بعقله ، لا يصنعها بمعزل عن تجاربه الأخرى ، ومنها ماضيه ، وطبيعة تكوينه البيئى ، والديانة السائدة فى ثقافته . وسيبقى الإسلام ما شاء الله له أن يبقى .

الدائرة الرابعة هى الدائرة العالمية . ولكن العالمية المقصودة هى تلك التى لم تصنع بعد ؛ وكل الأفكار المنتشرة حاليا عن « العالمية » هى أفكار عن عالمية زائفة ؛ لأنها تخدم سيطرة الحضارة الغربية فى الواقع . وينبغى أن نفرد فى هذا المنظور العالمى اهتماما خاصا بالجناح الآسيوى الشرقى ، القريب منا نوعا ، كالهند وما حولها ؛ والبعيد نسبيا ، كالصين وما حولها . وكل الدلائل تقول إن الصين حليف استراتيجى ممكن لمصر على الدوام . ويحتاج الحديث عن العالمية المنشودة إلى مقال خاص .

٥٨ ـ نخلص من كل ما سبق إلى أن الإبداع الفلسفى المصرى ينبغى أن يبدأ من الوعى بالذات المباشرة ، وهى مصر ، وأن يتسع للوعى بامتدادات هذه الذات ، عربيا وأفريقيا وإسلاميا ، بل عالميا ، وهو المآل الأخير ؛ فعلى الفيلسوف المصرى أن يفكر فى الآن نفسه للبشرية الجديدة كلها .

(٢) هدم الأوهام : وهم الذوبان فى الغرب ؛
وهم الحضارة الواحدة ؛
وهم العقل الواحد .

٥٩ ـ يعتمد وهم الذوبان فى الغرب على وهم أوسع وأخطر هو وهم أن الحضارة واحدة ، وأن هناك شيئا اسمه « البشرية » ، وأن البشر فيها سواء ، ومن وراء هذا وذاك وهم أساسى : أن العقل واحد .

٦٠ ـ والواقع أن السبب المباشر للذوبان فى الغرب هو تصور أنه لا قوة لنا إلا على طريقة المسيطر فى هذه الأيام ، وهو الحضارة الغربية . ويترتب على هذا أن نأخذ ، لا مجرد أدواتها من مصانع وسلاح ووسائل ، بل كذلك ، وبالضرورة ، أفكارها وقيمها . وهذا هو المحال ؛ لأنه لا يمكن لثقافة أن تحاكى ثقافة أخرى إلا بأن تموت . وحتى مع هذا الشرط فهى لن تستطيع أن تقلد الثقافة الأخرى إلا على طريقة تقليد القردة ، أى فى رسومها الخاصة ؛ ولن تستطيع على أى الأحوال أن تصل إلى ما وصلت إليه . كيف ذلك والجانب الكاثوليكى نفسه من الحضارة الغربية لا يصل إلى مستوى ما وصل إليه الجانب البروتستانتى ؟ إن الثقافة هى ما هى وحسب ، ولا يمكن أن ينقل منها شىء حقيقى ؛ والحقيقى فى الثقافة هو الأفكار والقيم . إذن لا إمكان لكم فى أن تكونوا « مثل » الغرب فى شىء . أما الحديث عن « العصر الواحد » فإنه حديث ساذج لمن لا يدرى أن العصر هو مفهوم حضارى ؛ فلا عصر إلا فى إطار الحضارة ؛ وما يكون بين حضارتين ليس إلا تآنيا وليس « تعاصراً » ، تماما كما كان الشأن بين هارون الرشيد وشارلمان . إن واحدية العصر تعنى الانتماء بالضرورة إلى الحضارة نفسها ، وإلا فلا تعاصر ولا معاصرة .

٦١ ـ والأصل فى هذا كله هو وهم الحضارة الواحدة ؛ وهى أساسا دعوى الغرب ؛ لأنها تحقق مصلحته . إن تاريخ البشر على الأرض (ولا نقول تاريخ البشرية ، لأنه حيث لا حضارة واحدة على الأرض فلا « بشرية » هناك إلا بالمعنى التجريدى المأخوذ اصطلاحا على خصائص مشتركة للبشر فى مقابل كائنات أخرى) ـ هذا التاريخ لم يعرف مطلقا الحضارة الواحدة التى تسود أطراف الأرض ، وكذلك الحال اليوم وبالأمس القريب ، مع هذا الفارق الكبير : أن هذه الأيام شهدت ظاهرة فريدة تحدث لأول مرة ، هى سيطرة حضارة واحدة على

بقية الحضارات والمناطق فى مختلف أرجاء الأرض ، سيطرة عسكرية واقتصادية وثقافية ، ومن ثم انتشرت منتجاتها ، من أشياء وأفكار وطرائق ، واصطنعتها لنفسها فئات فى بقية الحضارات ، خضعت لتلك الحضارة ، أو اضطرت إلى الأخذ بها دفاعا عن بقاء الذات . وهذا هو معنى ما أشرنا إليه من « العالمية » الزائفة ، التى تظهر فى هذه الأيام ، وما هى إلا وجه مقنّع للسيطرة الغربية .

٦٢ ــ ونأتى الآن إلى المظهر الفكرى والفلسفى على وجه الخصوص لهذين الوهمين ، وهو يتمثل فى وهم ثالث أخطر ، لأنه أكثر مبدئية وبساطة ، ألا وهو القول بأن العقل الإنسانى واحد ، وأنه يتطور . مظاهره مختلفة ، ولكنه هو هو ؛ ومن ثم فإن منتجاته عند قوم تصلح لقوم آخرين حتما .ويفضى هذا كله إلى أن هناك شيئا اسمه « الفلسفة » ، وأنها من نتاج ذلك « العقل » البشرى الموهوم . وصحيح أنها ، عندهم ، نشأت عند اليونان ، وأنعم بهم وأكرم ! فهم أكرم أهل « البشرية » المزعومة لهذا ؛ ولكن ذلك إنما كان لحظ هؤلاء اليونان ، ولعبقرية خاصة أوتوها ، وورثها عنهم خلفهم ، وهم اليوم أهل الحضارة الغربية . ونحن نقول إنه ليس هناك « عقل » واحد ؛ لأن « العقل » كلمة ، مجرد كلمة لا أكثر ؛ وهى قد تدل على « قدرة » على الإدراك والسلوك ، وهذه قائمة حقا لدى جميع البشر ، ومن هذه الزاوية فإن هناك حقا « عقلا واحدا » لدى جميع البشر . ولكن الكلمة تعنى شيئا آخر ، هو الذى يقصد إليه أصحاب الموقف الذى نحن بسبيل مناقشته ، وهم يخادعون ، أو يخدعون ، حين يخلطون بين المعنى السابق والمعنى الجديد ، الذى هو « مجموعة أفكار وتصورات موضوعية ومنهجية على السواء » . ونحن ننكر أن يكون هناك عقل واحد بهذا المعنى ؛ لأن معناه هو قيام حضارة واحدة وثقافة واحدة لكل البشر ؛ وهو ما رفضناه فى الفقرة السابقة . أما من يدعون ذلك ، فعليهم الإثبات ، ولن يستطيعوا . فهل كان « العقل » المصرى مثل السومرى ؟ بل هل فهم « العقل » الإسلامى « العقل » اليونانى ؟ بل نخصص ونقول : هل « العقل » اليونانى هو « العقل » الأوربى ؟ وهل المفكرون الإسلاميون المحدثون ينطلقون من « عقل » هو بالضبط « كعقل » مؤسسى المذاهب الفقهية السنية الأربعة المشهورة ، على سبيل المثال ؟ والأمثلة لا تحصى . إن العقل هو تعبير عن الثقافة ؛ فلا عقل إلا فى إطار الحضارة وليس هناك عقل واحد ، ولا بشرية واحدة ، ولا حضارة واحدة ، ولا يمكن لأحد أن ينقل نتائج حضارة أخرى إلا إذا أراد أن يصبح جزءا منها فى مقابل إعدام الذات ؛ وهو حتى فى هذا لن يستطيع ، وسيكون مكانه المؤخرة المستهلكة لمنتجات الحضارة . ولن يستطيع أن يقود بله أن يشارك فى الإنتاج الثقافى مجرد مشاركة . هل تنظرون إلى هنود أمريكا الشمالية ؟ وإلى مواطنى جزر المحيط الهادى الخاضعين للسيطرة الأمريكية ؟ وإلى مسلمى الاتحاد السوفيتى ؟

٦٣ ــ إن حضارة الغرب حضارة مختلفة ، وعدوانية ، ونحن حضارة وليدة بسبيل التكّون . ولأول مرة فى تاريخ البشر تبدأ حضارة بالنظر إلى ذاتها وإلى توجه عالمى حق . ومعنا ، وعلى أساس جديد حقا ، سوف تبدأ العالمية الحقة .

(٣) إرادة الرؤية الواضحة :

٦٤ ــ لا إبداع بغير إرادة . والمستوى الأهم من مستويات الإرادة فى هذا الإطار هو مستوى إرادة الرؤ ية الجديدة الجذرية شموليا ؛ وهو ما نسميه اختصارا بالرؤ ية الواضحة . وليس من اليسير تنفيذ برنامج هذه الرؤ ية النفاذة ؛ لأنها قلب للمعتاد ، ومخالفة لأهل العصر . وهى رؤ ية صعبة لأنها جديدة ؛ ولأنها تتطلب التعود عليها . وكيف ذلك وسبيله انتزاع الفكر من استخدام الطرائق المعتادة ؟ ومع ذلك فإن فضل العبقرى المبدع يظهر فى هذا الميدان أول ما يظهر . وكثيرا ما يصيبه الضر ، على أنحاء شتى ، نتيجة لهذه الإرادة ؛ إرادة المختلف . ولكن انتصاره ، وديمومة الثقافة التى ينتمى إليها ، هما ثمن هذا الإصرار ، الذى تمثله أفضل تمثيل العبارة المنسوبة إلى عالم الفلك الغربى جاليليو (١٥٦٤ ــ ١٦٤٢م .) ، الذى خرج من جلسة محاكمته بسبب هرطقة جاء بها بزعم أن الأرض تدور حول الشمس وحول نفسها ، فى حين كانت الكنيسة الكاثوليكية ، اعتمادا على التوراة اليهودية ، ترى أنها ثابتة ، وأنها مركز الكون ــ خرج من محاكمته ليقول : « مع ذلك فإنها تدور! » .

والوجه الآخر ، أو الوجه السلبى ، من إرادة الرؤ ية الواضحة النافذة ، هو إرادة رفض الوضوح الكاذب ؛ فعلى الإبداع الفلسفى المصرى أن يصر على رفض ما هو فى أعين الأكثرين ، بل فى أعين الجميع ، وضوح كالشمس ، من نحو واحدية الحضارة ، ووحدة العصر ، ووحدة العقل ، وضرورة الخضوع للغرب (وأى أخذ بأفكار الحضارة الغربية وقيمها ، والتعلق بهذا أى تعلق ، هو خضوع للغرب ، مهما حاول المسفسطون) .

ونشير إلى أنه من أهم موضوعات تعلق إرادة الرؤ ية الواضحة الاهتمام بتعدى الواقع الغث الذى نعيش فيه ، وبمشكلات الدفاع عن الذات التى تلجئنا الحضارة الغربية إليها لإلهائنا عن الإبداع ؛ وذلك من أجل إدراك مشكلات المستقبل الكبرى ، حتى نستطيع ملاقاته على نحو إيجابى . ومن أهمها نتائج الثورات العلمية والتكنولوجية الهائلة ، ونضعها بصفة عامة فى إطار : « الإنسان والآلة » ، والآثار السلبية الخطيرة الناتجة عن سيطرة الحضارة الغربية العدوانية (على الطبيعة وعلى الآخرين بل على ذاتها) ، بما يمكن أن يؤدى إلى جنون « الإنسانية » المستقبلة إذا استمرت سيادة الحضارة الغربية .

(٤) شروط موضوعية أساسية :

٦٥ ــ لن نستطيع أن نفصل ، فى هذا المقام ، فى تعداد ما نرى أنه شروط موضوعية وعامة وأساسية ، ونقتصر على الإشارة إلى بعض من أهم هذه الشروط :

أ ــ توافر المناخ الاجتماعى ــ السياسى ، القائم على الحرية وعلى احترام الفكر ، وعلى احترام حقوق الاختلاف فى الرأى ، وعدم ممارسة الإرهاب من أى مصدر كان .

ب ــ أن يقوم المجتمع فى كليته بالتحرك المنتظم إلى وجهة متسقة تحت راية الاتفاق على الحد الأدنى من المبادىء والأغراض (أهمها ما يتعلق بالعلاقة بين المجتمع والفرد : لمن السيطرة فى المجتمع ؛ الاستغلال والعدالة الاجتماعية . . .) . وقد سبق أن أشرنا إلى أن الإبداع الخاص جزء من حركة الإبداع العام .

ج ــ السيطرة على طوفان المعارف ؛ ويستدعى هذا ليس فقط

السيطرة على كل المعارف التى تظهر فى المجتمعات الأخرى ، بل كذلك تنظيم إيصال المعارف ، وتهيئة سبل الحصول عليها بأيسر طريق . إن نظرة إلى حال مكتبات القاهرة العامة تدل على أننا فى هذا المجال تحت مستوى الصفر .

(٥) شروط خاصة بالمبدع بوصفه فردا .

٦٦ ــ يمكن أن نقول إن الافتقار إلى الاستقلال هو ظاهرة عامة بين منتجى الكتابات الفلسفية فى مصر الحديثة إلى اليوم ؛ فهناك تبعية حتى فى ميدان البحث التاريخى الفلسفى ، إلا فى رسائل جامعية وكتب نادرة تعد عدا . وهناك كذلك ، وكما أشرنا على سبيل المثال ، تبعية فى ميدان الرأى الفلسفى . والمتبوع فى العادة هو الحضارة الغربية . إننا نريد استقلالاً تاما للمبدع الأصولى بإزاء أساتذته وبإزاء التراث ، وعلى الأخص بإزاء الفكر الأجنبى . على أن وسيلة هذا الاستقلال الكبرى ، وإن لم تكن الوحيدة ، هى إرادة الاستقلال ؛ وهى تتطلب استعداداً شخصياً ، ومناخاً عاما يؤكد الاستقلال ، وإلا فلا استقلال ولا تهيئة له بإرادته فى مناخ يعلن فيه أحمد لطفى السيد مثلا أن الحضارة واحدة ، وأن الأوربيين أساتذتنا ، ولا فى مناخ يراد فيه فرض فكرة أن العصر واحد ، وأن الغرب هو موجه العصر ، والعلم علمه ، والفكر فكره ، وله القوة والبأس ؛ ولا فى مناخ سياسى واقتصادى نخضع فيه للتعليمات تأتى من باريس أو لندن أو موسكو أو واشنطن . وهكذا فإن إرادة الاستقلال عند مشروع المبدع الأصولى ينبغى أن تساندها إرادة الاستقلال ، وتحقيقه ، عند الأنا الجمعى ، وإلا صعب الصراع على الأول . هذا ، وقد سبق أن أشرنا فى القسم الأول التمهيدى إلى سمات للمبدع واتجاهات للإبداع يمكن تطبيقها هنا ؛ ولعلنا نعود إلى ذلك بتفصيل أوفى فى دراسة شاملة .

(٦) شروط منهجية .

٦٧ ــ على الرغم من أن هذا الموضوع مهم وحيوى ، وأنه ينبغى أن تكون له الصدارة بين الاهتمامات الفلسفية ، فإنه مهمل فى كتابات الكتاب المصريين . وهناك شروط منهجية على مستوى المجتمع كله ؛ من أهمها نقل المعارف التى لا يمكن للإبداع الفلسفى الحديث أن يقوم إلا بعد السيطرة عليها ؛ وأهمها نقل كم المعارف الغربية ، فضلاً عن معرفة تراثنا ، فى قسمه الإسلامى وسابقيه القبطى والمصرى القديم ، وتوفير سبل البحث والدراسة والإنتاج أمام القادرين عليها ، وتوفير إطار الهدوء والتركيز اللازمين لكل إبداع . ومن الظاهر أن هناك ما يشبه المؤامرة لمنع تحقيق هذا كله على المستويات كلها . وهناك شروط منهجية موضوعية ، من أهمها حسم الأمر بخصوص الموقف من « تاريخ الفلسفة » ، ورفض الموقف الخاضع الذى يريد أن يرى الفلسفة فى تاريخ الفلسفة ؛ وهو موقف يشكل ضداً وعائقا لكل إمكان للإبداع والاستقلال . ومنها كذلك رفض كلمة « الفلسفة » ذاتها ، مادامت سوف تؤدى بنا إلى وهم واحدية العقل والثقافة ، واستخدام تعبير « الأصوليات » بدلاً منها . وهناك شروط منهجية على مستوى المبدع الأصولى نفسه ، من أهمها أن يكون قادراً ، بعد الإحاطة بكل المعارف بقدر الطاقة والإمكان ، على وضعها جميعا « بين قوسين » ، ليبدأ ، لا من رأى هذا أو ذاك ، بل مما نسميه « نقطة الصفر المنهجى » ؛ أى كأنه ينظر إلى الوجود لأول مرة ، وكأنه أول ناظر . وفى خلال هذا كله ينبغى أن تتعلق عيناه بالمستقبل ، لا أن تنغلقا على الماضى .

(٧) البدء من فلسفة فى الحضارة

٦٨ ــ لازلنا نقول : « الحضارة الغربية اليوم ، وغدا ، فى مرحلة أزمة ؛ وهذه الأزمة ستؤدى بها حتما إلى مصيرها الضرورى ؛ وهذا المصير الضرورى هو الانهيار »[٢] . ونضيف أنه لابد كذلك من تحديد موقفنا من ماضينا ، إلى جانب تحديد موقفنا من الحضارة الغربية ، مع بيان نظرتنا إلى المستقبل . هذه التحديدات هى ما يشكل أهم موضوعات فلسفة الحضارة أو أصولياتها ، التى نرى أنها البداية الضرورية الإيجابية لكل فلسفة مستقبلة فى مصر . فلن تقوم فلسفة أو أصوليات على الحق إلا بعد تحديد إجابات مفصلة مدعمة عن هذه الأسئلة : من نحن ؟ من كنا ؟ من معنا ؟ من هم ؟ ما علاقتنا بكل هؤلاء ؟ وماذا نريد أن نفعل لأنفسنا وللغير وللإنسانية ؟ وما شروط قيام العالمية الحقة ؟ إلى غير ذلك من أسئلة أساسية .

خامسا : استشراف للمستقبل : ماذا نريد ؟

٦٩ ــ إذا صرفنا النظر عن بديل ينادى به قوم تبلدت حاستهم التاريخية ، وكادوا أن يكونوا قد فقدوا صلتهم بعالم الوقائع ، وهو بديل الذوبان فى الاتجاهات الماضوية ، فلا يكون هناك أمامنا إلا بديلان : إما الإبداع ، فى كل ميدان ، وإما التبعية للغرب ، تبعية مطلقة ودائمة .

ومما يؤسف له أن بديل التبعية هو الذى تحتل مظاهره مقدمة المسرح فى حياتنا فى مختلف جوانبها ، وعلى أنحاء شتى ، إن إيجابا أو حتى سلبا . ونقصد بالسلب هنا أنه حتى عندما تقوم محاولات تراثية فإنها تبدأ من منطق الدفاع : « لسنا أقل من الغرب ! » . وهكذا فإن الحضارة الغربية هى نقطة البدء فى هذا التيار الغامر ، إن إيجابا وإن سلبا (والواجب أن يكون الوجود من جهة ، وذاتنا القومية من جهة أخرى ، هو نقطة البدء) . وليس هنا مجال التفصيل فى قصة هذا الوضع المحزن الذى نغرق فيه ؛ ونكتفى بالإشارة السريعة إلى القضية الأساسية : نعم لابد من أخذ أشياء عن الغرب ، ولكن من أجل الدفاع عن أنفسنا ضد هجومه وبأسلحته . وقد حدث هذا مرات فى حضارتنا وفى لقاء الحضارات الأخرى . وهذا ما نسميه باسم « الأخذ عن الغرب تكتيكيا » (أو وسائليا) ؛ وهو قصد النهضة المصرية حتى السبعين عاما الأولى من القرن التاسع عشر الميلادى . أما أن يتحول الأخذ عن الغرب إلى « استراتيجية » (أى هدفا لذاته) ، وهو ما نادت به بجلاء اتجاهات الليبرالية المصرية بقيادة أحمد لطفى السيد ، فإنه إما استنتاج خاطىء ، وإما سوء رؤية ، وإما تزوير للإرادة المصرية الجوهرية ، أو كل هذا مجتمعا .

٧٠ ــ ذلك أن الأخذ عن الغرب استراتيجيا ، أى بوصفه هدفا فى حد ذاته ، يقوم على أخطاء شنيعة لا تكاد تدركها الأغلبية . وإذا أدركتها قلة نادرة فما أسرع ما يصرفون وجوههم عنها ؛ لأن استخراج نتائج ذلك الإدراك يعنى تغيير وجهة حياتهم بأسرها ؛ ووجهة حياتهم هى العيش على فتات تافه مما تلقى به الحضارة الغربية ، ومما

يقتنصونه بجهد جهيد ويظنونه الصيد الثمين . ومن أعظم هذه الأخطاء :

١ ــ وهم أن الإنسانية كيان قائم ، فى حين أنها مجرد تصور فى الذهن ، وأن القائم حقا إنما هو أمم أو شعوب على الأقل ، وما بينها من اختلافات نتيجة « للثقافة » هو أقوى كثيرا ، وبما لا يقاس ، مما قد يبدو بينها من اتفاقات نتيجة لواحدية التكوين الطبيعى البيولوجى . ونوجز فنقول إن هذا الوهم تلعب على وتره الحضارة الغربية ؛ لأنها هى المستفيد الوحيد منه . فإذا كانت هناك إنسانية واحدة مزعومة ، فإنها هى « قمتها » وأعلى ممثليها ؛ ومن ثم فإنها هى موضع التقليد ولها مكان القيادة . ومن الطريف أن الحضارة الغربية تلعب كلا اللحنين المتناقضين حين يعن لها ، وحيثما تكون فائدتها : لحن الإنسانية الواحدة ، ولحن التفرد والتفوق الغربى الساحق (وعلى النموذج نفسه يلعب أصحاب صهيون على وتر الضعف الشديد إلى حد الانسحاق ، وعلى وتر التفوق العرقى المذموم من قبلهم قبل غيرهم) . والذين لم يدرسوا منا التاريخ فى تطور ثقافات بنى الإنسان لا يدركون أنه هيهات لهم هيهات أن يقتربوا من الحضارة الغربية ، بله أن يصبحوا « مثلها » ، أو أن يصبحوا هم والحضارة الغربية ذاتا واحدة ؛ لا لأن الثقافة الغربية شىء فوق الطاقة ، بل لأنها « آخر » تام ، وكفى .

٢ ــ وهم أن « العقل » واحد ، بعد كون « الإنسان » واحدا ، وأن هناك تطورا يتقدم عليه ذلك « العقل » الإنسانى المزعوم ، بخطى متئدة ولكنها ثابتة ، من خلال مختلف الثقافات ، الواحدة بعد الأخرى ، حتى وصل إلى أعلى تعيناته فى الفكر الغربى بعلمه وفلسفته وقيمه . ونحن نرفض وهم هؤلاء السذج فى وجود « فكر » واحد و « فلسفة » واحدة (وبدايتها بالطبع عند اليونان آباء الغرب !) ، بل حتى « علم » واحد . إن ذلك « العقل » الإنسانى المزعوم إنما هو وهم كبير ؛ هو مجرد تصور فى الهواء ؛ والقائم حقا هو فكر الثقافات ؛ وهو بالضرورة متنوع ومختلف بحكم اختلاف الثقافات بالضرورة . وعلى ذلك فلا يمكن ، فى الواقع والشرع معا ، وعند من يدرك أو يريد أن يدرك ، أن تأخذ ثقافة فكر ثقافة أخرى ؛ فهذا زرع لعضو غريب فى جسم غريب ، وإن حدث ، ظاهريا ، فسرعان ما يلفظ ، كما حدث لزرع الفلسفة اليونانية فى جسم الثقافة الإسلامية ؛ فقد استمرت حينا ، ثم لفظت ، وكان لابد أن تلفظ . أما حين يقدر له أن يبقى إلى أجل طويل ، فلا يكون له من أثر إلا إفناء الثقافة التى يدخل عليها الفكر الغازى ، كما حدث لثقافات سكان الأمريكتين الأصليين ، وسكان أفريقيا جنوبى الصحراء ؛ وهو ما يعنى فى الواقع إفناء التجمعات الحضارية ، سواء أكانت قبيلة أم شعبا أم أمة . وهذا هو المصير الذى ينتظرنا ، طال الزمان أم قصر ، إذا نحن اتبعنا دعوى الجهل وقصر النظر التى نحن بصددها .

٣ ــ وهم « العصر » الواحد بيننا وبين الحضارة الغربية . والواقع أنه لا عصر واحدا إلا بين أبناء ثقافة واحدة . وهكذا فإن الطهطاوى وخير الدين التونسى متعاصران ، نعم ، والبياتى وصلاح عبد الصبور متعاصران ، نعم ، وكاتب هذه الكلمات وقراؤها فى فاس وفى صنعاء وفى بغداد متعاصرون ، نعم ، ولكن ليس بيننا معاصرة مع أعضاء الحضارة الغربية اليوم . وهل كان الطهطاوى وكارل ماركس « متعاصرين » ؟ وحتى حين يأتى سارتر إلى القاهرة ، ويتحلقون حوله فى وهم المعاصرة الزائفة ، فلا هو سمع منهم ، ولا هم فى الحق كانوا قادرين على « التفاهم » معه . وإنما معاصروه هم مالرو وأدورنو وآير وموراڤيا ومن شاكلهم . إن ذلك الذى يقع فى براثن وهم « المعاصرة » المزعومة هو ذلك الذى لم يدرس من التاريخ إلا أحداثه ، وفاته منظور « الثقافات » ، وأن الوقت لا يعد بحركة عقارب الساعة ، بل فى إطار مرجع أهم هو الثقافة . ورب « ملاح فضاء » أمريكى أو روسى يضرب على أزرار فى مركبة تبعد عن الأرض فى السماء آلاف الأميال ، ويعيش معه فى « اللحظة » نفسها فى بعض قرانا بائع ملح يهش الذباب ويبيع فى يومه بقروش ولا يدرى قيمة لوقت أو فعل ، إنهما لا يعيشان فى « العصر » نفسه ، بل فى « الآن » نفسه أو اللحظة وحسب ، تماما كما كان هارون الرشيد وشارلمان : عاشا فى « الوقت » نفسه وليس فى « العصر » نفسه .

٧١ ــ ونصدر عن اعتقاد راسخ حين نقول إن نشر هذه الأوهام الخطيرة ، التى تنتشر بين من هم فى أقصى اليمين الفكرى ومن هم فى أقصى اليسار ، لا يفيد إلا سيطرة الحضارة الغربية ، بل هى نفسها مصدر هذه الأوهام وهى ناشرتها . ومن هنا ندرك مدى « التبعية » الموضوعية لأجهزة الإعلام ، وكثرة غامرة من الكتاب من كل لون ، والباحثين الأكاديميين فى معظم الفروع . إن خطة الحضارة الغربية ، والبعض قد يسميها « المؤامرة » ، هى إلهاؤنا الدائم عن ذاتنا ، أى عن الإبداع . وأوثق وسائل هذا الإلهاء هو وضع وجودنا المادى ذاته موضع الخطر . يفعلون هذا فى ميدان السياسة بعدوانهم المتكرر منذ ١٧٩٨م . ، ويحركون الخيوط من وراء الستار ليكون هذا حال كل فرد فى حياته اليومية اليوم ، فيضلون المفكر عن سبيل الإبداع الذى يشترط خلوص البال وتوافر المادة الفكرية وإمكان التركيز والتفرغ . وهكذا تتشابك الحلقات من الأمة إلى الفرد ، من الحرب إلى الفكر ، من الأمس إلى اليوم إلى الغد .

٧٢ ــ إن خطر بديل التبعية للغرب متعدد المناحى متشعبها . والتبعية ليست خطرا علينا وحسب ، لأنها نفى للذات ، بل هى خطر كذلك على الغرب ذاته ، وعلى مستقبل بنى الإنسان . ذلك أن الغرب قد دخل منذ عشرات السنين ، منذ حربه الكبرى الأولى التى سماها « عالمية » (١٩١٤ ـ ١٩١٨ م .) ، فى مرحلة التحلل ، بعد أن بدأ فى الانهيار منذ لحظة وصوله نفسها إلى قمته العظمى ، مع الثورة الصناعية فى إنجلترا ، والثورة السياسية الفرنسية فى ١٧٨٩م ، ومع جوته وبيتهوفن وهيجل فى ألمانيا . ويجب ألا تخدعنا قوته المادية ، اقتصادا وعسكرا وعدوانا ؛ فحال الإمبراطورية الرومانية والدولة العثمانية فى أخريات أيامهما يدلان من لا يعرف على أن القوة المادية لا تعنى فى ذاتها الشىء الكثير . والآن ، إذا تمت للغرب السيطرة الثقافية على سكان الأرض جميعا ، فإن أولى نتائج هذا هى فقدان أمل الغرب ذاته فى الانتهاء من حضارته العدوانية القتالة ، التى تعتدى على الإنسان وعلى الطبيعة ، بل على ذاتها . وثانية النتائج هى دخول بنى الإنسان فى بنيان حضارى لن يؤدى بالجنس البشرى إلا إلى الجنون أو الانتحار ، ويمنع فوق هذا كله من إمكان قيام « الإنسانية » الحقة ، لأول مرة ، يبنيها بنو الإنسان جميعا ، متعاونين متساويين ، ليس لاثنين منهم أو ثلاثة وحدهم حق النقض (« الفيتو ») المزعوم ! إن انفلاتنا عن تبعية الغرب هو خير لنا ، وخير للغرب ذاته ، وخير لبنى

الإنسان ، والأساس الوحيد لإقامة الانسانية الحقة .

٧٣ ــ من المسؤول عن خط التبعية للغرب الذى نحن فيه منذ النصف الثانى من عصر الخديو إسماعيل (١٨٦٣ ـ ١٨٧٩ م .) ؟ أشرنا إلى مسئولية الغرب ، ولكنها مسئولية النافخ فى النار ، العامل على إلهاب شعلتها ؛ أما المسئولية الأولى والكبرى ، فهى مسئولية القادة منا . والقيادة ألوان وأنواع . وساذج من يتوهم أن القيادة السياسية هى أهم أنواع القيادات . صحيح أنها أبرز وأظهر ، لأنها تشعر بنفسها فى حياة كل يوم وعلى مستوى التحرك المادى للفرد بأشكال مختلفة ، ولكن الصحيح أيضا أنها فى الوقت نفسه نتاج وموازاة لقيادات أخرى ، اجتماعية واقتصادية ودينية وفكرية . ونحن نقول فى وضوح إن خطأ تعاظم قدر دور القيادة السياسية فى المجتمع المصرى الحديث ، منذ محمد على ، يعود إلى من تركوها تتعاظم ، حتى تظهر تلك الظاهرة المرضية التى نسميها بظاهرة « الحاكم المفكر » . ونقول فى صراحة إن أصحاب الرأى بوجه عام ، والقادرين على أن يكونوا أصحاب فكر بوجه خاص ، هم فى المقدمة الأولى لمن يتحمل المسئولية عن هذا الوضع المرضى ، الذى ينتهى دائما بأصحابه وبمجتمعهم إلى التهلكة ، كما رأينا مرة ومرتين وثلاثا وأربعا منذ عصر محمد على إلى الأمس القريب . على المفكر ألا يستقيل من أداء واجباته ، وعليه التسلح بإرادة الاستقلال عن كل سلطات المجتمع ؛ لأنه هو فى المحل الأول المعبر عن عقل المجتمع وعن ضميره معا . وسوف نعود من بعدُ للإشارة إلى دور الإرادة ؛ إرادة الاستقلال ، وإرادة الإبداع ، وهما وجهان لشىء واحد ، والشىء نفسه .

٧٤ ــ إن نتائج خط التبعية واضحة لا لبس فيها ؛ وهى تتجسد بيننا وتتشخص فى معظمنا : فى ملابسنا وفى برامجنا التعليمية على السواء ؛ فى ضياعنا القومى وفى ضعفنا أمام الأعداء ؛ فى تدنى مستويات كل الأشياء ، فى غياب رؤية لغدنا القريب فضلا عن البعيد ؛ وفى كلمة واحدة : فى غياب الذاتية .

٧٥ ــ والبديل الآخر ، الإبداع ، هو الضد الكامل للتبعية ؛ فيه نكون نحن نحن ، وننال احترام الذات أول ما ننال ، ونجدنا نشارك مشاركة إيجابية وفعلية فى توجيه مصائر بنى الإنسان ، ونكون فى النهاية قادرين على قيادة المطلب الضرورى القادم : إنقاذ الإنسانية ، وبنى الحضارة الغربية ذاتهم ، من عدوان الحضارة الغربية ، ومن اتجاهها نحو إفساد حياة كل البشر .

٧٦ ــ إن أول أساس يقوم عليه اتجاه الإبداع الجديد هو الإرادة وليس العقل . إن العقل حساب ؛ ولو تركنا العقل يحسب ويقارن ويفاضل إلى ما لانهاية لحلت الكارثة ونحن نحسب ، وإنما دور العقل عندنا هو دور الممهد ، ببيان المدخل الحضارى لكل فلسفة مصرية مستقبلة ، بل للثقافة المصرية القادمة كلها ، ومركزه إدراك انهيار الحضارة الغربية ، وتبيان البؤرة المصرية الدائمة فى ذاتها وفى علاقاتها الجوهرية معا . وبعد ذلك يترك للإرادة تحديد الهدف . والهدف هو التجديد الشامل ، وتقديم قيم جديدة لمصر ورفاقها على الطريق ، وللإنسانية الجديدة من بعد . أما دور العقل فيصبح المنفذ لتلك الإرادة . إن بعض المعبرين عن « العقل » الواحد المزعوم يقولون : « ماذا لديكم من علم ومن فن ومن صناعة ومن زراعة ومن تنظيم ؟ لا شىء ، والغرب لديه كل شىء ؛ فخذوا منه كل شىء ؛ فهو النموذج ، وهو العصر » . والعقل عندنا يكتشف مغالطات ذلك الموقف ، والإرادة تتخذ القرار : لن نتبع ثقافة الغرب ؛ وسوف ننشىء ثقافتنا ، وفى المدخل الضرورى إليها فلسفتنا ، والعقل ينفذ مقتضيات تلك الإرادة السامية ، فينشىء الفلسفة الجديدة ، والتنظيم الاجتماعى الجديد ، والعلاقات الاقتصادية الجديدة ، والقيم الجديدة فى كل ميدان ، والروح الدينية الجديدة ، والفن الجديد ، والعلم الجديد ، ابتداء من مبادىء جديدة ؛ ويحاول فى هذا كله أن يعيد خلق معانى لغة الضاد خلقا جديدا ما أمكنه ذلك ، لتبتعد عن أصلها الصحراوى ، ولتستطيع مجابهة عالم التنظيمات المعقدة ، وخطر الآلة ، وسرعة التغيرات فى مختلف الميادين .

٧٧ ــ إن علينا فى المشروع الإبداعى الأصولى (أى الفلسفى) أن ننزع عن كاهلنا مشكلات تقليدية فارغة من الأهمية الحقة ، تنوء بها الدراسات الفلسفية ، وهى كلها تنبع عن خطأ وهم « الفلسفة الواحدة » ، وتظهر فى الاستغراق فى تاريخيات تسيطر عليها أسماء أفلاطون وأرسطو والفارابى وابن رشد وديكارت وهيجل وهيدجر .

وشأن المستغرق فى هذه المسائل شأن « الغارق فى شبر من الماء » حرفا بحرف . إنما يتحتم علينا أن ننتبه إلى إبداعات الذات المصرية فى قديمها ، حين خلقت الحضارة خلقا ، والسياسة والدين والاخلاق والفن ، وفى حديثها ، وإلى المسائل الجوهرية فى التراث الإسلامى ، بعيدا عن أحابيل لعبة الفلاسفة أو المتفلسفة المزعومين ، وكذلك ، وعلى وجه أخص وأخص ، إلى أهم مشكلات المستقبل : الإنسانيات (ومن خلالها معرفة الإنسان وفعله وعلاقته بالوجود) ، والصلة مع الطبيعة ، والموقف من الآلة (وهى الخطر الأعظم لو كنتم تعلمون) ، ومشكلة صراع الأجيال ، وصراع المرأة مع الرجل . وليكن موقفنا واضحا : نحن لا نقول : أهملوا الماضى ! فما أبعد هذا عنا ، بل نحن نقول : لنعرف كل الماضى ، على أدق وجه ، ولكن لنقدم ماضينا على ماضى غيرنا ، ولنبدل من نظرتنا إلى مغزى ماضى الآخرين تبديلا ، ولنهتم بالمستقبل أضعاف ما نهتم بالماضى .

٧٨ ــ وإذا نظرنا إلى ما يجب على اتجاه الإبداع الأصولى الجديد أن يتفرغ لبحثه ، بعد وضع مقدمات المدخل الحضارى إلى أصولياتنا (فلسفتنا) الجديدة ، فإنه التعرض لمسألتين لانغالى فى بيان أهميتها الجارفة : تحديد المصطلح الفلسفى الجديد ، نافضين عن كواهلنا ضغط النموذج الغربى ، ومراجعين للمصطلح الفلسفى فى لغة الضاد ، ناظرين إليه نظرتنا إلى مستودع موضوعى (بصرف النظر عن أهميته التاريخية) ، وناحتين من الألفباء مصطلحا أصوليا جديدا تماما ؛ وتحديد مواقف واضحة متزنة من المشكلة التى نسميها مشكلة « التراث المرجع » ؛ فنحن ، حين نريد أن نبدأ مما نسميه « الصفر المنهجى » ، نفعل ذلك منهجيا ، وعلى مستوى التصور ، ولكننا ، بشرا ، لا يمكن أن نبدأ من « صفر مطلق » حضاريا . فما التراث الذى ننطلق منه ؟ وإلى أى حد ؟ وعلى أى وجه ؟ ومن منظورنا القومى الذاتى ، فإن لدينا تراثين كبيرين : التراث المصرى (بتشعباته) ، والتراث الإسلامى . وعلى مستوى الإنسانية المستقبلة ، يكون علينا تحديد ما يكون عليه أمر الموقف من تراث أهم حضارات البحر

المتوسط وما تولد منها ، من ناحية ، ومن تراث حضارات جنوب آسيا وشرقها ، من ناحية أخرى .

٧٩ ــ ومن نافلة القول أن وضع العقول على خط اتجاه الإبداع الثقافى والأصولى الجديد يتطلب ، من بين ما يتطلب :

- تعديل برامج التعليم وطرائقه تعديلا جذريا .
- تغيير برامج الجامعات وهيئات البحوث من برامج تتمركز على المنظور الغربى إلى أخرى محورها الذات القومية .
- التهيئة المادية لأدوات المعرفة والبحث .
- تنمية الطليعة الإبداعية بشريا تنمية قصدية .

ولا نستطيع التفصيل فى هذا كله فى هذا المجال .

ومن المهم ـ جوهريا ـ أن ننمى اتجاهات نفسية وعقلية تحل محل الاتجاهات القائمة ، التى تتمحور حول فكرة « العبودية » فى كل شىء . وهذه بعض إشارات إلى اتجاهات جديدة تتمحور حول « الحرية » ، ومن ثم الإبداع :

- النظر إلى الوقائع من أمام وبأعين مفتوحة .
- الروح النقدية .
- روح المثابرة فى إطار النفس الطويل .
- احترام المعرفة لذاتها والنظر إلى قوة الفكر بوصفها سلطة فوق كل السلطات الاجتماعية .
- روح التضحية والإخلاص عند المشتغل بالفكر .
- مبدأ تعددية الفكر ونسبيته ومرونته .
- اتجاه إرادة التمايز مع إرادة التوافق مع الآخرين فى الوقت نفسه .

ومن البين أن هذه الاتجاهات تعارض اتجاهات سائدة بيننا ، وهى على الضد منها تماما .

٨٠ ـ والآن ، ماذا نريد ؟ نحن ، بوصفنا جماعة قومية ، نريد أن نحدد لأنفسنا رؤية للأصول والغايات ، أى فلسفة أو أصوليات ، تحدد لنا الطريق ، بما يصنع نغمة أساسية فى كل مناحى الحياة ، يجعل منها وحدة واحدة متسقة من خلال التعدد والاختلاف . وبعبارة أخرى ينبغى على الإبداع الفلسفى المصرى أن يقدم لمصر خطة الحضارة التى لم تقدم إلى اليوم فى حسم ووضوح وتفصيل ، ومن خلال هذا أن يهىء لتكوين الجماعة القومية الأعم لكل الناطقين بالعربية ، ومن بعد هذا كله أن يهىء للحضارة الإنسانية حقا .

إننا نريد الكرامة لا الخضوع ؛ الذاتية لا التبعية ؛ الأمن والقوة لا الضعف والضياع ؛ القيادة لا الانقياد ؛ السيادة لا العبودية ؛ أن نكون أنفسنا ؛ أن نسهم فى إنقاذ العالم . ولن يتوافر هذا كله أو شىء منه إلا بفلسفة (أصوليات) إبداعية تعرف كل شىء وكل الآخرين ، ولكنها تكون منا ، وتتحدث باسمنا ، ومن أجل أهدافنا . إن بداية كل خطة هو وضوح الأصوليات ، ولن يقدم أصولياتنا الجديدة إلا الأحرار من كل تبعية أيا كان مصدرها .

الهوامش

(١) نقصد دراسة الاستاذ الدكتور عثمان أمين بعنوان : « رائد الفكر المصرى » ؛ وهى أوفى وأدق دراسة عن فكر الشيخ محمد عبده ، بصرف النظر عن الموقف من تأويلاتها لذلك الفكر ونصوصه .

(٢) انظر مقدمة ترجمتنا لكتاب « الطبيعة والإغريق » ، تأليف إرڤين شرودنجر ، مجموعة الألف كتاب ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٧ .

جماليات الإبداع العربى

عفيف بهنسى

إن كتب تاريخ الفن العربى الإسلامى قد أصبحت غنية بالدراسات الأثرية والتاريخية والوصفية لآيات الفن الإسلامى ، ولكن هذه الكتب لم تتحدث إلا قليلا عن الخلفية الفلسفية الجمالية لهذا الفن . ونحن نعتقد أنه من الظلم والخطأ أن ينظر إلى هذا الفن وغيره من الفنون فى العالم ، على أساس مفهوم الجمال الذى وضعه الغرب عند كانت أو هيجل أو بومجارتن ، وأنه لابد من توضيح مفهوم هذا الفن من خلال فلسفة جمالية عربية . وكنا قد بادرنا إلى ذاك منذ زمن ، إلا أن بناء هذه الفلسفة لا يمكن أن يتم من طرف واحد ، ولابد من إسهامات مستمرة لإغناء هذا الموضوع المهم .

لقد قام ألكسندر بابادوبولو بإسهام مهم فى مجال تحليل المنظور اللولبى فى فن المنمنمات ، وقام أوليج جرابار بتحليل رائع للرقش العربى ، وأصبحت لدينا مصادر مهمة لفلسفة الفن العربى الإسلامى ؛ هذه الفلسفة التى نريد لها أن تظهر على شكل علم جمال له هيكل يستوعب عناصر جميع المسائل التى تدخل تحت هذا العلم ؛ وذلك لكى نتمكن من تحديد واقع الفن العربى الإسلامى ، وتحديد ملامحه وشخصيته .

الحضارة والوحدانية :

عندما نتحدث عن الفن العربى الإسلامى فإننا لا نستطيع أن نفصل بين أشكال الحضارة العربية الإسلامية ؛ الفن والسياسة والاقتصاد والمجتمع والفلسفة ؛ وذلك لأن هذه الحضارة تميزت بطابع مستقل لارتباطها بضمير الوجود ؛ وهو الواحد البدىء والمطلق .

إن الوحدانية قد حددت ملامح الحضارة العربية الإسلامية بجميع أشكالها . لقد كان الواحد البدىء ، هو المثل الأعلى المطلق ، وهو السر الكبير الذى يسعى الإنسان باستمرار لكى يلاقيه ، وليحقق كشفا حضاريا ؛ فالحضارة هى سباق للكشف عن ما هو جديد وطارف .

ولكن المثل الأعلى المطلق ، وهو الله ، قد فسر تفسيرات جعلته أقرب إلى التشخيص، وقربته من مفهوم الوثن الذى يعبد ، فى حالة من حالات الاستلاب الكامل . وقد أخذت هذه التفسيرات شكل النظرية والأيديولوجيا ؛ وهكذا تعرضت الوحدانية لسوء الفهم ؛ لأن النظرية حلت محل المثل الأعلى ، وحل الانتهاء محل السعى إلى الكشف عن السر ؛ ذلك السعى الذى هو الفعل الحضارى . وتبارى النقاد فى اتهام الوحدانية على أنها الانتهاء إلى نظرية منتهية . وقالوا إنها نزعة مثالية تبعد الإنسان عن العمل والتقدم ، وقالوا إنها نزعة منغلقة لا تفسح المجال للبحث والإبداع .

وهكذا فسرت مظاهر الحضارة العربية من خلال فهم خاطىء للمثل الأعلى الذى هو الله ، ومن خلال الاختلاف الكامن بين النظريات ، أو ما يسمى بالديانات والطوائف .

المثل الأعلى وجمالية الفن العربى الإسلامى

إن كل فن من الفنون التى تنتمى إلى حضارات عظمى فى التاريخ ، لابد أن تقوم على جمالية متميزة تكونت بحسب المفهوم المتميز للكون والوجود .

وفى الفن العربى الإسلامى فإن (الوحدانية) هى المفهوم المتميز الذى نشأت عنه الحضارة .

فالله هو الواحد البدىء الذى ليس كمثله شىء ؛ وهو المطلق فى

القدم ، والمطلق فى القدرة ، والمطلق فى النموذج ؛ وهو المجرد الذى لايحده زمان أو مكان ولا يسعه ، ولا تحدده ملامح أو صفات ؛ فهو كل شيء وليس بشيء ، وهو كل أحد وليس بأحد ، وهو كل كلمة وليس بكلمة .

إن هذا المثل المطلق الذى لا يمكن إدراكه أو تخيله هو مع ذلك صبوة الإنسان العاقل الواعى ، الذى يريد أن لا يعبده كصنم ، بل أن يعيش فيه كوناً وطبيعة ومفهوماً ، لكى يخلق الممكن والواقع على شاكلة هذا المطلق الأمثل .

والفن العربى الإسلامى إنما هو إبداع على شاكلة هذا المطلق . ويبقى هذا المثل الأعلى المطلق معيارا لقيمة هذا الإبداع . وهكذا يتصل الواقع المبدع بالمثل الأعلى ويقاس بمقياسه ، ونحكم على عمل فنى ما ، بأنه جمالى أو غير جمالى ، من خلال ارتباطه بهذا المثل أو عدم ارتباطه .

إن هذه النتيجة تدفعنا إلى التوسع فى فلسفة هذا المثل الأعلى من خلال الفن . وبتعبير آخر التوسع فى البحث عن جمالية الفن العربى الإسلامى من خلال المثل الأعلى (الواحد) .

ولابد أن نستقرىء أسس هذه الجمالية استقراء ، لا أن نطبقها تطبيقا ؛ فالفن العربى الإسلامى لم يكن تطبيقا لتعاليم واجتهادات محددة ، بل كان مظهرا من مظاهر الفعل الحضارى الذى تم إنجازه فى طريق تحقيق المثل الأعلى .

ودراسة هذا الفن تبدأ من المفهوم الأساسى وليس من النظرية والمذهب . فإذا كان ارتباط الإبداع بالمطلق أمراً أساسياً ، فإن أثر هذا الإبداع يبقى أمرا نسبيا . ولكن فهمه أو تذوقه لا يتم إلا من خلال المطلق وليس من خلال النسبى . وبذلك يكون المقياس المشترك بين المبدع والمتذوق هو المثل الأعلى المطلق ؛ فالمثل الأعلى المطلق يربط بين الذات وهى نسبية ، والأثر وهو نسبى كذلك . وبعبارة أخرى ، فإن المطلق وهو الله ، بما هو قيمة روحية عالية ، هو الذى يربط بين المادى الكائن الفاعل ، وبين المادى الأثر المفعول ، وها هنا تتجلى فى الفن العربى جدلية قوية بين الروحى والمادى ، بين المطلق والنسبى . وهى جدلية تظل أساسا فى التذوق والحكم الجماليين معاً .

ولأن المثل الأعلى هو الضمير المطلق ، فإنه يصبح مقياساً فرديا وجماعيا معا ؛ ولذلك عاش الفن العربى الإسلامى فى مناخ مجتمع منسجم ، وكان فناً اجتماعيا لكل الطبقات ، ولم يكن فن طبقة دون أخرى أو فئة دون أخرى ، بل كان فن الناس جميعا فى العالم الإسلامى على اختلاف سياساته ومذاهبه ومواقفه ؛ ومن هنا جاءت وحدة شخصيته وخصائصه برغم تنوعه وغناه .

الحدس والمثل الأعلى

يقوم الإبداع الفنى والتذوق الجمالى كلاهما على الحدس ؛ أى أن ممارسة الفن ليست عملا عقليا صرفا كما أنها ليست حساً صرفا . فنحن لا ندرك العمل الفنى إدراكا ، ولا نحسه إحساساً ، وإنما ندركه وعياً ؛ وهذا ما يمكن أن يسمى (الحدس) . فليس من السهل أن نحلل آلية الإبداع تحليلاً منطقياً كما نفعل عندما نحلل آلية العمل العادى ، أو أن نحللها من خلال اللاشعور أو الحس الداخلى كما نحلل الأحلام .

إن آلية الحدس هذه هى أمر طبيعى ؛ لأننا فى الفن لا ننظر إلى العمل الفنى من خلال الواقع ، بل من خلال المثل الأعلى الذى نعيشه فى أعماقنا ونصبو إليه دائما . إن المثل الأعلى فى العقيدة الإسلامية هو قطب أساسى تغلغل فى أعماق فلسفتنا وعاداتنا ، وكوَّن بنية الحضارة التى أخذت شكلا موحداً ومتميزا . ثم كان هذا المثل الأعلى هو المحور الأساسى الذى قام الفن الإسلامى على شاكلته ، على نحو دفع إلى الذهاب إلى أن غياب التشبيه الكامل فى التصوير إنما يعود إلى الاعتقاد بأن تصوير الأشياء ليس هو المقصود ، وإنما المقصود هو تصوير ضميرها . وكذلك فإن ترقيش الأشكال فى الفن الإسلامى يفسر بنقل معنى المثل الأعلى فى خيال الرسام . أما العمارة فإن ما كان يسمى عند الرومان (هستيا) أى الرب حامى البيت ، نرى له صورة أخرى أكثر عمقا فى شكل عمارة البيت التى تعبر تعبيراً تاماً عن أنه بيت الله . وليست عبارة (الملك لله !) التى تعلو واجهات أكثر البيوت عبارة بلا معنى ؛ فالبيت هو مكان السكون الذى يتوقف فيه الإنسان عن (الفعل) منصرفا إلى (التأمل) ؛ والتأمل ها هنا هو التعمق فى أسرار المثل الأعلى ؛ هو التعمق الذى يجىء (للفعل) . ويمهد له . وهكذا فإننا ننظر إلى البيت من خلال المثل الأعلى ونقول (الملك لله !) .

المثل الأعلى والأيديولوجية :

إن المثل الأعلى فى العقيدة الإسلامية يفسر الجانب الروحى والجانب المادى فى الحضارة العربية والإسلامية ؛ فعلى أساسه تكوَّن السلوك الإنسانى ، وتكونت العلاقات الاجتماعية بأسرها . وكان الإيمان الفطرى،أو الإيمان الواعى بالمثل الأعلى هو الأساس فى بناء الإنسان ، بأحلامه وطموحاته وأخلاقه ، وبناء مجتمعه فى نظامه السياسى والاقتصادى ، وبناء حضارته بفنه وعمارته وفلسفته . على أن هذا الإيمان لم يتكون نتيجة لنظرية ما ؛ فالوحدانية ليست نظرية . وإنما هى صيغة للتعبير عن المطلق . فإذا كان الوجود هو الوجود المشخص ، فلابد لهذا المشخص من جوهر أو من ضمير ، وهو الذى رمز إليه بالرقم (واحد) الذى لا سابق له .

وبعد ذلك تأتى النظرية والأيديولوجيا لكى تفسر هذا الضمير وتقيم عليه بناء فلسفياً أو اجتماعيا أو فنيا . ومن هنا فإن الانتماء الطائفى المتعصب لا يتجه إلى الأيديولوجيا ، وإنما يبقى مرتبطا بالضمير البدىء ومحتواه المثالى .

المنفتح والمنغلق :

إن الارتباط بالمثل الأعلى هو ارتباط وجودى وحضارى ، وهو ارتباط واسع شامل ، وليس ارتباطاً وحيد الرؤية والاتجاه . ولكن النظام القمعى هو الذى يجعل من هذا الارتباط وحيد الاتجاه عندما تحل الأيديولوجيا محل المثل الأعلى ؛ عندها يصبح الارتباط ذاته شكليا سكونيا ، ونعيش على الاتكالية ، وتتحكم فى ظروفنا القدرية ، فيتشكل المجتمع المنغلق . ولكن الإنسان المؤمن فى حالات تحرره من النظام القمعى المتعصب يعود إلى ارتباطه المثالى ، ويكون من أثر ذلك تلك المنجزات الباهرة فى مجال الفكر المتحرر ، والفن الذى بقى بمنجاة

من تأثير « النظام » الديني ، فعبر عن انفتاح وليس عن انغلاق . ويتجلى ذلك الانفتاح في جميع أشكال الفن ، في الرقش العربي والتصوير التشبيهي ، والعمارة ، والعمران بصفة عامة .

ففي الرقش لانجد حدا لاشتقاقات الأشكال النجمية ، كما لانجد حدا لتوارد الأشكال النباتية في التوريقات . فالشكل هنا لا يأخذ بعدا منتهيا بل مستمرا ؛ فهو منفتح على أشكال لا حصر لها . أما الفن الواقعي فهو فن منته ، لأنه لا يمكن أن يكون شيئا آخر أكثر من الواقع المحدد والمنتهي بذاته .

كذلك التصوير التشبيهي في الفن الإسلامي ، فهو غير منته ، وهامش السر فيه كبير ، وينفتح الخيال فيه على آفاق لا يتحكم فيها الفنان ، ويترك المجال فيها إلى المتذوق نفسه .

وفي العمارة فإن انفتاح المنزل على فناء داخلي ليس أمرا من قبيل الانغلاق على الذات ، بل هو تعبير عن الارتباط بالملأ الأعلى . إن عالم الإنسان المتحرر والمنفتح نحو صبواته ، إنما يتضح من خلال هذا الاستقلال الذي يحققه المسكن مبتعدا بساكنه عن أي تأثيرات أو ضغوط خارجية ، لكي يعيش بوجوده مع المثل الأعلى . فليس المسكن هو وعاء العزلة والانغلاق على الذات ، بل هو قناة العودة إلى الذات من أجل الوجود مع المطلق ، مع الله .

والمدينة العربية الإسلامية بتلاحمها السكني لا تعني الانغلاق ؛ إنها محمية بأسوار وأبواب ، لكي تحافظ ـــ بلاشك ـــ على أمن السكان ، وليس لكي تعزلهم عن العالم الخارجي . وهي مدينة ذات طرقات ضيقة لكي تخدم الأواصر الاجتماعية القومية ، وليس لكي تحول دون تواصل السكان .

وقد تكونت المدينة محيطة بالمسجد ؛ مكان التقاء المؤمنين ؛ وبيت الله الذي تتلاقى فيه الضمائر مع الضمير البدىء الواحد .

وحول المسجد تقوم المدارس وبيوت الحكمة والمشافي ؛ وهي مراكز الحضارة التي صنعتها أيدي المبدعين لتأوي الفعاليات الحضارية المختلفة .

المادية والمثالية :

إذا كان الإنسان مشدودا إلى المثل الأعلى المطلق ، فإن ذلك يعني (الفعل) ولا يعني (العطالة) . إن الارتباط بالنظرية أو الأيديولوجيا هو المثالية الطوبائية التي تجعل الفعل عاجزاً عن مجاوزة النظرية . وهكذا فإننا نرى عطالة شاملة ترافق حالات الطغيان الأيديولوجي ؛ وهذا ما يمكن أن يسمى القمع بكل معاني الكلمة .

وارتباط الإنسان بالضمير البدىء يجعله في حالة « الحرية الكاملة » ولكنها حرية صعبة كما يقول الوجوديون . ويخفف من صعوبتها القدرة على تحمل مسؤولية الفعل ، أي السعي المستمر من أجل الكشف عن أسرار المثل الأعلى ؛ وهي الحالة التي يحقق فيها الإنسان الواقع على شكل (مادة) . فالواقع المادي هو ـــ في الحقيقة ـــ الأثر الذي يحققه الفعل البشري من خلال منظور المثل الأعلى . وهكذا لابد من التمييز بين المثل الأعلى بما هو ضمير مبدئي للوجود ، والمثالية بوصفها عملية استلاب لمصلحة النظرية .

ومرة أخرى لابد من القول بأن المثالية هي التقيد بالأيديولوجيا،أي بالنظرية وتطبيقها . أما الارتباط بالمثل الأعلى فهو ارتباط بقيم حضارية أساسية . فعندما نقول إن المثل الأعلى هو صيغة الحق المطلق والخير المطلق ، والجمال المطلق،فإن هذا يعني أن (الفعل) الحر هو الذي يصوغ الحق النسبي والخير النسبي والجمال النسبي ، ويجعل من هذه الصيغ،الواقع الذي يتعامل من خلاله يوميا .

فالمادة هي المثل الأعلى وقد تحقق نتيجة (الفعل) . وما دام الفعل حرًا ، فإن المادة تتكون في حالة ارتقاء ومجاوزة مستمرة . ومن هنا كانت الجدلية بين المثل الأعلى والمادة،جدلية حضارية تقدمية .

جَدلية الجنون والإبداع

يحيى الرخاوى

تقديم : تقدم هذه الدراسة مستويين من الجدل فيما يتعلق بالإبداع : الأول بين المعرفة البدائية والمعرفة المفاهيمية ؛ والثانى بين المراحل الأولى (وفى النادر : التالية) من الإبداع ، والجنون . وهى تقدم الإبداع والجنون بوصفهما حالتين من حالات الوجود ، فى مقابل حالة « العادية » ، بما يسمح برؤية التبادل الحتمى من ناحية ، والتفاعل المحتمل من ناحية أخرى ، حيث تختلف علاقة الإبداع بالجنون : من التشابه المتطابق (قبل التميز إلى أيهما) إلى السلب أو الإبعاد أو التناقض الجدلى . ومن خلال تنوع هذه العلاقات فإن ثمة تفرقة واجبة الإيضاح بين حالة الإبداع (بما فى ذلك الإبداع الحيوى) ، وناتج الإبداع فى أعمال خارجة عن ذات المبدع فى صورة تشكيلات مسجلة قابلة - فى حد ذاتها - للتداول والنظر .

هذا ، فضلا عما انتهت إليه الدراسة من ضرورة التمييز بين مستويات الإبداع وتشوهاته ، حيث بيَّنت الفروق المهمة بين كلٍ من الإبداع الفائق ، والإبداع البديل ، والإبداع الناقص ، والإبداع المحْبَط (اللا إبداع) ، والإبداع المزيَّف ، إن صح التعبير ، مع ما يقابلها من مستويات الجنون ، والاضطراب العقلى ، وكذلك مع مستويات الإيقاع الحيوى والتغير النوعى (تغير النوع) .

وأخيرا فقد أشارت الدراسة إلى بعض مجالات التطبيق فى علاج الجنون وتشخيصه ، وتطور اللغة ، ومشكلة الحداثة فى الشعر ، والإبداع الذاتى (الصوفى) .

١ -

ما زالت قضية علاقة الجنون بالإبداع تمثل تحديا للوعى البشرى . وقد بلغ الأمر من الخلط والتساؤ ل ما يحتاج إلى مواجهة صعبة ، تعيد ترتيب المداخل والمراحل حتى تتضح بعض المعالم ، سواء بالنسبة لاحتمالات التشابه والخلاف ، أو بالنسبة لنوعية التفاعل ، أو بالنسبة لمخاطر الخلط والتداخل .

وهذا هو بعض هدف هذه الدراسة .

ذلك بأنه منذ أصيب الكائن البشرى بمحنة « الوعى »[1] ومسئوليته ، فتصور أنه امتلك وسائل تخطيط مستقبله ، راح يتدخل فى مسيرة حياته ، فمصير نوعه ، تدخلا عشوائيا غير منتظم . ومن ذلك أنه تزايد ترجيحه ، وبخطى عملاقة ، لذلك الجانب الكمّى « الإنتاجى » من الوجود البشرى ، على نحو نتج عنه تضخم فى ناحية سطحية من الظاهرة البشرية دون سائر كلّيتها ؛ تضخم يكاد يهدد بالانقراض[2] . وقد ترتب على ذلك أمران : الأول ؛ أن الانسان فى محاولته لتحقيق التوازن بترجيح « الجانب الآخر » من الوجود ، ليكتمل ، أصبح عليه أن يصارع نفسه ليخترق ما أحاطها به من قيود (كمّية ، مُغتربة) ؛ وثانيهما أن يصارعها صراعا مهدِّدا بالإخفاق ؛ نظرا لتضخم هذا الانحراف الجزئى المصقول .

ونحن لا نعرف تحديداً كيف حل تاريخ التطور الحيوى هذه المشكلة المتحدية ، ولكننا نرجح أن افتقاد ما قبل الإنسان لهذا النوع من الوعى المتدَخّل ، قد جعل قوانين الحياة أقرب إلى التوازن الكلى ، على نحو ضيق الهوة الواجب اجتيازها عند كل طفرة نوعية . ثم إن

الإخفاق فى طفرات تاريخ التطور الحيوى كان يعلن عن نفسه بالانقراض أساسا (أو بالتوقف مسبقا) ، كما أن النجاح كان يتمثل فى اطراد النقلات الكيفية على مَدْرج تطور الحياة . لكن الإنسان بعد أن اكتسب الوعى (هذا الوعى) استطاع أن يستطلع المسيرة فيحدد معالمها فى تشكيلات رمزية تعلن احتمالات النجاح ، وتشير إلى اتجاهاته ، وقد ترسم الخطوات إليه ؛ وهذا هو الإبداع (كما نعرفه - غالبا - : ناتجا رمزيا تشكيليا مسجلا) ، كما أنه استطاع كذلك أن يستشعر التهديد بالانقراض ، على نحو أمكنه من أن يحاول الهجوم على مراحله المتوسطة فيجمِّدها ، فى محاولة إيقافها ، أو تعديل مسارها ، فاكتشف الجنون .

وقد زاد التحدى خطورة حين زادت الفجوة بين الجزء الكمى الظاهر الطاغى من الوجود البشرى ، وسائر كلية المستويات الأخرى ؛ فأصبحت النقلة مخاطرة كما ذكرنا ، وأصبح تحقيق الإبداع على هذا المستوى مرتبطا ارتباطا تاما بتهديد الجنون ، وكأن الإنسان بهذا الوعى المتدخل قد حول القضية الحيوية لحركية الحياة من « إما أن نتطور أو ننقرض » ، إلى « إما أن نبدع أو نُجَن » .

فكيف أسهم الوعى البشرى - حديثا - فى محاولة تحقيق توازن ما ، يقلل الفجوة ، أو يرجح الكفة ؟

كان من البدهى أن تنشأ حركة مواجهة تحاول أن تحقق توازنا بشكل أو بآخر ، فظهرت أطروحات مضادة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى حتى استشرت فى الأربعينيات إلى السبعينيات ، وذلك منذ بداية الحركة المناهضة للطب النفسى Antipsychiatry[٣] (والمبرِّرة للجنون ضمنا) ، إلى بعض أشكال الأوتوماتية فى الشعر[٤] (وما شابه) ، مارين ببعض التجمعات السياسية المتناثرة ، والصرخات الاجتماعية الطفلية والنكوصية المُجْهَضَة . وقد أخفق أغلبها أمام اختبار الزمن ، وكاد هذا الإخفاق يصبح مبررا لتمادى اغتراب الإنسان نتيجة لاستمرار تواصل ميله الكمى المتضخم . وفى محاولة أخرى تواترت أشكال الإبداع التفريغى (والتسكينى) ، والإبداع الجمالى (والتجميلى) ، وما شابه ، على نحو أدى وظيفة توازنية تهدئية ، لكنها غير كافية ، بل لعلها أجلت المواجهة أو كادت تعطل المسيرة .

وهكذا أصبحت الحاجة ماسة إلى أطروحة مُحيطة (لا عكسية ولا بديلة) تستوعب النقيضين لتحقق التوازن الحركى الجدلى الدافع لاستمرار المسيرة واضطراد التطور ؛ وهو ما يمكن أن يسمى الإبداع الجدلى (الفائق) ، الذى يمكنه أن يحتوى المكاسب البشرية الكمية المتحدية بوصفها أدوات ، ليخدم بها كلية الوجود البشرى ، من أجل استمرار حركته المتنامية . غير أن هذا النوع من الإبداع ، مع هذه الفجوة الناتجة عن فرط الاغتراب ، قد بدا نوعا خطرا مهدِّدا وصعْبا ومُرعبا ؛ ذلك بأنه يستلزم المخاطرة بإحياء القديم : الأثرى ، والطفلى ، والفج ، والبدائى ، دون أى ضمان لعدم غلبته أو التوقف عنده ؛ بمعنى أنه لكى يكون إبداعا على هذا المستوى ، فلا بد أن يخترق مرحلة الجنون . وقد ترتب على ذلك ، وعلى الخوف من ذلك ، أن ظهرت أشكال مجهضة ومختلطة ، تحتاج دائما إلى نقد مسئول ومواكب ، وإلى إيضاح فاحص ومُفَسِّر .

وهذا بعض اتجاه هذه الدراسة .

٢ - تحديد مفاهيم :

وقبل أن نطرح رؤيتنا فى تناول هذه القضية ، يجدر بنا أن نحاول تحديد مفاهيم كل من الإبداع والجنون ، ولو بشكل تقريبى ، أو بصورة مبدئية قابلة للتعديل من خلال تطور الدراسة وبعد انتهائها ؛ فبالرغم من أن مفهوم كل من الجنون والإبداع يكاد يكون من الشيوع بحيث يبدو كأنه لا يحتاج إلى تحديد أصلا ، ينبىء الاقتراب الأكثر حرصا بغير ذلك .

فالجنون لم يستقر الأطباء المختصون أنفسهم على وصفه أو تقسيمه إلى فئات متفق عليها اتفاقا تاما ، فضلا عن تحديد أسبابه أو أبعاده أو معانيه أو غاياته ؛ فكيف يكون الحال عند الأديب والناقد ، ناهيك عن المثقف العام ، لا سيما أنه لفظ يُستعمل فى هذه المجالات استعمالا متواترا فضفاضا ؟

والمُراجع لاستعمال الأطباء (المختصين) للفظ الجنون ، لا ينبغى أن يرضى بتعريف رصين مهما كان مثبتا فى مرجع شامل ؛ إذ يجب عليه أن ينتبه تماما إلى الاستعمال « اليومى » للفظ نفسه بين الأطباء أنفسهم . ثم إن لفظ الجنون هكذا Madness ليس هو اللفظ المستعمل فى اللغة العلمية الطبية ، حيث أحلوا محله ألفاظا أخرى مثل الذهان Psychosis ، والعته Dementia وما شابه ، ومع ذلك فما زال الاستعمال (الطبى) الشائع يشمل معانى : الاختلاف الشديد ، والغربة ، والاغتراب ، والانسحاب الشامل من الواقع ، والتفجر الخطِر ؛ والتناثر ، وبقايا المحاولة (التطورية المخفقة) ، والموت النفسى ، والنشوز السلوكى الخطر . ونحن نستعمل كل هذه الألفاظ بطريقة أو بأخرى على حسب السياق ، والموقف ، والحالة المزاجية . . ! !

ولا يختلف الأمر كثيرا فى استعمال لفظ الجنون فى مجالات أخرى . ففى مجال الأخلاق يستعمل لفظ الجنون ليشمل معانى متعددة ، مثل : العدوان الفج ، والتبلد ، والحمق ، والجسارة الجسيمة ، والقحة ، وغيرها . وفى مجال الأدب لا نجد للفظ نفسه حظاً أوفر تحديدا . وقد يصل الاختلاف إلى حد التضاد ؛ فثمة الجنون/التجاوز ، والجنون/الحلم ، والجنون/الوله ، والجنون/البله ، والجنون/السبق ، وخرق العادة[*] ، والجنون الجمال ، والجنون/القفزة ، والجنون/التناقض . . . إلخ .

ويكاد يسرى على لفظ الإبداع ما يسرى على لفظ الجنون . ولكن لحسن الحظ أنه أقل تداولا ، ومن ثم أكثر تواضعاً (وإن كان فى حقيقته غير ذلك) . ويحدث الخلط والتداخل عند المثقف العام ، كما يحدث عند بعض المختصين سواء بسواء ، خصوصا عندما تُستعمل ألفاظ مثل الأصالة ، والتلقائية ، والخيال (وناهيك عن ألفاظ الفن ، والموهبة) على أنها مترادفات للإبداع ، علما بأنه ليس كل جديد إبداعا ، كما أنه ليس كل ما سرى « منطلقا » على غير توقع إبداعا . وأخيرا فليس كل ما غلبت عليه صور الخيال إبداعا ؛ فقد يكون بعض هذا أو كله من مقومات الإبداع ، أو أدواته ، لكنه ليس هو الإبداع ؛ فالإبداع الذى هو « الخلق » ، هو « فعل » أشمل ، وأعقد ، وأخطر .

فإذا كان هذا هو الحال ، فقد لزم - ابتداء - أن نتقدم بتحديد مناسب

لهذين اللفظين كما سنستعملهما فى حديثنا عن الجدلية المحتملة فيما بينهما ، وليكن هذا التحديد هو المدخل التقريبى كما نتفق عليه :

٢ - ١

فالجنون - هنا - قد يعنى معنيين أساسيين مختلفين ، بحيث تختلف علاقة الجنون بالإبداع باختلاف استعمال كل منهما ، فالجنون قد يعنى ، أولا ، العملية التى يتفكك بها الكيان البشرى ، تركيبا وسلوكا بلا اتجاه واع بداية - يتفكك إلى وحداته الأولية (ومادونها) ؛ إذ تنشط صراحة ـ وفى وساد الوعى القائم نفسه ـ بعض مستويات الوجود الكامنة ومحتوياتها ، منافِسَة ، ومعارِضَة ، ومُبَاعِدة للمستوى الغالب ظاهرا فى السلوك اليومى المعتاد ؛ كما قد يعنى الجنون ، ثانيا ، الناتج الانهزامى المتهدم ، أو الساكن ، أو المنسحب ، لهذه العملية بعد إخفاقها ، على نحو يترتب عليه حالة من التفسخ المستقر ، أو الإعاقة ، أو الانسحاب ، أو من كل ذلك . وهذا الوصف إنما ينطبق على جنون الفصام على وجه التحديد ، حيث عُد أغلب أنواع الجنون الأخرى تنويعات مرحلية بديلة ؛ فهى إنما تظهر للحد من تمادى مشروع الفصام حتى غايته القصوى ؛ ألا وهى النكوص الخامد ، أو الموت النفسى .

وسوف يكون هذا النوع - الفصام - فى تناثره الحركى هو المقصود بلفظ الجنون طوال أغلب مراحل الدراسة [٦] .

٢ - ٣

وعلى الجانب الآخر ، فإن مفهوم الإبداع قد يعنى ، أولا ، العملية التى تتتعتع فيها المفاهيم والكيانات التى كانت ثابتة ساكنة نسبيا ، بما فى ذلك التركيب الحيوى للفرد ، بحيث تستعيد وحداتها الأولية ومستوياتها الكامنة (وما دونها) المرونة ؛ إذ تكتسب الشحن من جديد بما يمكنها من حركية التوجه إلى التأليف الواعد بخلق كلٍ أكبر ، مختلف نوعيا ومجاوز دائما . كما قد يعنى الإبداع ، ثانيا ، ذلك الناتج الولافى لهذه العملية بعد نجاحها ، الذى يتمثل أساسا (على حسب الشائع المتواتر) فى ظهور شكل رمزى ، أو وجود نوعى ، يعلن ولادة تنظيم أرقى ، يحمل قدرة الاستمرار بدرجة من الاستقرار المرحليين ، حتى تأتى اندفاعة جديدة ، تنبىء بنقلة نوعية جديدة ، وهكذا .

وموضوع هذه الدراسة يتزايد تعلقه بالمعنيين الأولين لكل من مفهومى الجنون والإبداع ؛ أى أننا سنهتم فى معظم الوقت بالعملية أكثر من اهتمامنا بالناتج ؛ وذلك فيما يتعلق بالعلاقة الجدلية ؛ إذ هى حركية بالضرورة ، بما يشمل ما هو تفكك ، وتحريك ، وتوجه ، وتنشيط ، ومجاوزة ، وتوليف ، وكل ذلك حالة كونه يجرى فى اتجاه ضامٍّ ظَفْرِى .

٣ - الوحدات الأولية :

وما دمنا نتحدث عن عملية وعملية ، وعن تفكيك ، وتحريك ، وتنشيط .. إلخ ، فلا بد من أن نتعمق هذه المنطقة المشتركة لنزداد تعرفا لتلك الوحدات الأولية (من مادة الإبداع - وشظايا الجنون) - نتعرفها بتفصيل نسبى هنا ، نظرا لأنه يندر الوقوف عندها مدة كافية فى الدراسات التقليدية للظاهرتين .

وسيكون مدخلنا إلى هذه الوحدات الأولية من خلال محاولة تعرف الجانب الآخر لما هو معرفة بشرية ، متجنبين ما أمكن استعمال لغة التحليل النفسى ، حيث إن مدخلنا إلى هذه الدراسة هو مدخل « معرفى » ، يهتم أساسا بمستويات المعرفة البشرية المختلفة وأشكالها . وعلينا أن نتذكر ابتداء أن الشائع الأعم فى دراسات التفكير والذاكرة وما إليهما هو دراسة المستوى المفاهيمى [٧] المنطقى العادى دون غيره ، وهذا مُسَخر بداهة لخدمة نوع الوجود الكمى السائد ، وهو الوجود المغترب الذى أشرنا إليه منذ قليل . وبما أن كلا من الإبداع والجنون هو محاولة لنقض هذا النوع من الوجود ، أملا فى استعادة توازن ما ، كان لزاما علينا أن ننظر فى الوسائل والمستويات المعرفية الأخرى ؛ وهى الوسائل المهملة عمدا ، والمستثارة قطعا فى حركية الإبداع مخترقا الجنون . ومن هنا نعود فنقول بصفة مبدئية : « إن الإبداع - مخترقا الجنون - هو عملية معرفية فائقة ؛ إذ هو كشف لمكنون ، وبسط لكامن ، وتخليق لتركيب ، وتوليف لبنية ، من خلال تنشيط مستويات معرفية متعددة وتفاعلها » ، نعرف أحدها معرفة تكاد تطغى على ما سواها ، ثم نجهل ، بل نتجاهل ، المستويات الأخرى . فما تلك المستويات المعرفية الأخرى التى طال إهمالها نتيجة للزعم بأنه من المستطاع الاستغناء عنها ، أو بتعبير أدق ، بضرورة كبتها ؟

يطلق على تلك المعرفة « الأخرى » أسماء عدة مثل : المعرفة البدائية ، أو غير الناضجة ، أو المُغْفَلة ، أو القديمة ، أو اللاممتميزة ، أو العيانية ، أو الأسطورية ، إلى غير ذلك [٨] . وقد أكد فرويد أهمية هذه العمليات النكوصية ، أو العمليات الأولية كما أسماها [٩] ، التى تعد مميزة لكل من الأحلام ، والفصام ، والمجتمعات البدائية ، والطفولة المبكرة . وقد أشار كذلك إلى أهميتها فى عمليات الإبداع ، لكنه لم يغال فى إمكانية قيامها مستقلة بعملية الإبداع حتى تمامها ، كما فعل بعض تابعيه . وقد انتبه أغلب الباحثين إلى معارضة ذلك الاتجاه الذى يُعلى من قيمة اللاشعور فى عملية الإبداع ، على أساس أن العملية الإبداعية هى الولاف الأعلى لكل من العمليات الأولية ، والعمليات الثانوية . وقد اقترح سيلفانو أريتى اسما لهذا الولاف الأعلى الذى يشمل العمليتين معا ، أطلق عليه اسم العمليات الثالثية [١٠] ، مؤكدا ، مع غيره ، أن الإبداع لا بد أن يتصف بالإحاطة ، والتكيف ، واحتواء الواقع ، والحوار معه ، من حيث إنه درجة فائقة من التكامل .

فهذا هو مستوى الجدلية التى نتاجها الإبداع ؛ جدلية بين ما هو بدائى (كلى ، أولى ، مدغم . . .) وما هو منطقى (تسلسلى ، مفاهيمى ، ثانوى . .) . فهل ثمة مستوى جدلى آخر بين ناتج هذه الجدلية فيما هو إبداع فى أى مرحلة من المراحل ، وناتج تحلُّلية مقابلة (رغم غائيتها) هو الجنون ؟ ولكن يجدر بنا أن نؤجل الإجابة عن هذا السؤال إلى مرحلة لاحقة من الدراسة ؛ ولنتقدم خطوة أعمق فى هذا المستوى الأول ، لنتدارس من منطلق معرفى - كما ذكرنا - ذلك المستوى المعرفى البدائى الأساسى اللازم للمشاركة - المباشرة أو غير المباشرة - فى مسار العملية الإبداعية فى كل مراحلها .

ولسوف نستند فى هذه الفقرة أساسا (وليس نهائيا) إلى فكر « سيلفانو أريتى » ، لما له من باع فى دراسة كل من الفصام [١١] والنمو النفسى والتطور [١٢] ، ثم بما أسهم به فيما هو تنظير لطبيعة الإبداع

يقدم أريتى رؤيته لعملية الإبداع بوصفها تعبيرا ولافيا فائقا عن تشكيلات معرفية مضفورة من أكثر من مصدر ومستوى للمعرفة . وهو فى ذلك يؤكد أهمية المرحلة الأولية للمعرفة ، وبخاصة مرحلة « الصورة » Image ، ومرحلة ما أسماه الإندوسبت Endocept . فهو يرى أن أطلاق سراح « الصورة » لكى تتحرك فى حرية ، هو من أولى الخطوات الدالة على إحياء مستوى المعرفة الأقدم ، كما يرى أن هذا الإندوسبت = المكد (١٣) هو أساس المرحلة المعرفية التالية لمرحلة الصورة ، الذى يرى أريتى أنه بنشاطه الضاغط هو المحور الجوهرى لعملية الإبداع .

فالصورة تتحرك فى الحلم ، فإذا نجحت فى مسارها هذا ، وهو الطريق الأسهل ، فقد لا يلزم إبداع أصلا ؛ وقد لا تنجح فتُكبت ، فتتحول إلى مسارات بديلة ؛ فإما أن تضْغط فتظهر فى الوساد الشعورى العادى بلا احتواء ولا تطوير ؛ فهى عندئذ الهلوسة (المرضية فى العادة) ، وإما أن تتمثل فى عمق الوعى ، حافزة المستويات الأرقى لاحتوائها ؛ فهى عندئذ الإبداع ؛ وذلك حين يصاحب ظهور الصورة عملية إيجابية من التخيل ، تقوم بتدعيم الصورة أو إضعافها أو إبدالها أو استعمالها بعدة طرق . ذلك بأن هذه التحويرات إنما تكون فى متناول الفرد القادر على استعمال مستويات مختلفة من النشاط العقلى ، فيستطيع أن ينتقل من خلال ذلك جيئة وذهاباً من أعلى المستويات إلى أدناها . لكن أريتى لا يبالغ فى قيمة « مجرد حضور » الصورة فى إتمام العملية الإبداعية ؛ إذ إن أهميتها ترجع أساسا إلى قدرتها على الحركة ، ربما نتيجة لأن الطاقة بالنسبة إليها تكون طاقة طليقة تنتقل بسهولة من صورة إلى أخرى (بعكس العمليات الثانوية ، حيث تظل الطاقة مرتبطة بالموضوع ارتباطا شعوريا ممنطقا ، خادما لهدف محدد من قبل) . حتى التخيل نفسه ، لا يمكن فى ذاته أن يصنع إنتاجا إبداعيا ؛ ولكن هذا وذاك قد يكونان نواة لعملية إبداعية تالية .

أما الجانب الأهم فى العملية الإبداعية فهو ضغط المعرفة الأخرى ، التى أسماها أريتى : المعرفة الهِشة Amorphous Cognition (= غير المتبلورة)(١٤) ، التى نفضّل أن نسميها المعرفة « الضبابية (المُدْغَمة) » ، التى تضغط لكى تظهر ، أو تضغط على أمل أن تظهر ، من خلال – ومع – غيرها من معرفة أحدث وأقدر على الحركة الخارجية والتعبير والتواصل . ذلك بأنه ليس من طبيعة المعرفة الضبابية المُدْغمة هذه أن تظهر بنفسها ؛ فهى نوع من المعرفة ، يتمثل فى الداخل بلا تفسير مباشر له من الخارج ؛ فى شكل فكرة ، أو صورة ، أو لفظ ، أو مفهوم .

وهى تتكون أساسا مما أسميناه « المكد » ، حيث إن المكد هو تنظيم كلى أولى لخبرة سابقة من المدركات ، ومن آثار الذاكرة ، وصور الأشياء ، والحركات ؛ فهو خبرة كلية لا يمكن تقسيمها إلى أجزاء ، أو إحلالها فى ألفاظ (كما هى) ؛ وهو كل مُدْغَم من فكر ، وتهيؤ ، وانفعال ، وحفز ، وفعل ؛ ومن ثم فهو فى شوق دائم إلى أن يظهر بصورة أو بأخرى ؛ فإذا وجد طريقه إلى الحلم كما هو (حيث ثمة أحلام كلية ، بلا ألفاظ تُحكى – أو لا تحكى ، تظهر بصورة مدغمة) ، أو مترجما بالحكى ، أو بالتفسير (التقريبى حتما) – إذا وجد المكد طريقه إلى الحلم هكذا ، خف ضغطه قليلا أو كثيرا ، وإلا كان عليه أن يسلك السبيل الأصعب إلى ما هو إبداع . ويعترف أريتى أنه فى مرحلة معلوماتنا الحالية لا يمكن الحصول على دليل يمكن عن طريقه إثبات وجود ماهو « مكد » . لذلك فهو يقرّبأن هذا المفهوم سوف يظل إلى أمد طويل بعيدا عن مجال التناول العلمى ، ولكن أريتى يشير إلى دلالات غير مباشرة على وجود هذا المستوى المكدى من المعرفة فيما نصفه أحيانا بألفاظ مثل « الجو العام » ، أو « التوجُّه » ، أو « الخبرة الكلية » ، أو ما أطلق عليه فرويد تعبير « الشعور المحيطى » Oceanic Feeling . ويذهب أريتى إلى أن جزءاً أكبر من حياتنا المفاهيمية إنما يلتحم بشكل أو بآخر بمقابلاته المكدية ، أو يتحور إلى أشكال مكدية غائرة . ثم يستطرد ذاهبا إلى أنه ينبغى أن نتدرج من ذلك لنقول : إن الشىء نفسه قد يصح بالنسبة لكثير من النشاط المعرفى الذى « ينبسط » (to be unfolded) فيما هو إبداع ؛ ذلك بأنه لا ينبغى لنا أن نصدق أن كثيرا من مظاهر حياتنا المفاهيمية التى ترتد إلى المستوى المكدى وتتراجع إليه ، إنما تفعل ذلك لمجرد أن تهرب من القلق أو العصاب أو الخطر ؛ فالشخص المبدع يحتاج أيضا إلى أن ينسحب من النظم الثابتة والصحيحة والجامدة ، إلى مرحلة سابقة من مراحل المعرفة الضبابية المدغمة ؛ أى إلى هذا الوعاء الكبير المذيب ، الذى يغلب فيه التعليق ، وعدم التحديد ، وتوحد المواكبات ، . . . مع الزمن التتبعى ، الذى يتم فيه حدوث التحورات غير المتوقعة .

وكما قلنا إن تنشيط « مستوى الصورة » قد يجعلها تظهر فى حلم ، أو تقتحم وعى اليقظة فى جنون ، أو تُحَرِّك وعى الإبداع ، فإن تنشيط المستوى المكدى قد يظهر فى الحلم ، أو يكون أساسا للإبداع (انظر بعد) ، أو قد يبدو عرضا مرضيا فى الجنون .

٤ – إيضاحات ، وتحفظات ـــ وطبيعة التنشيط

ونحن إذ نوافق أريتى من حيث المبدأ على ما ذهب إليه من أهمية الصورة بما هى مادة أولية ، ثم أساسيَّة المكد بوصفه كتلة معرفية ، مُدْغمة وضبَابيّة وضاغطة فى آن واحد ، نتوقف قليلا ، خوفا من أن تنتقل هذه الرؤية وهذه الموافقة بطريقة تجزيئية ، تختصر عملية الإبداع إلى ما يبعدنا عن مسئولية الإحاطة بها بما هى ، فنضيف بعض الإيضاحات المكمِّلة ، والتحفظات الواجبة ، قبل النظر فى وحداتها الأولية ، وطبيعة العلاقة بينها فيما بينها ، وفى مستوياتها ، فنقول :

أولا : إن كلاً من الصورة ، والمكد ، وسائر الوحدات المعرفية الأولية ، إنما تنشط ، وتتحرك ، وتُحَرِّك فى مستوى من الوعى يمثل كليةً شاملةً ، ويتفاعل بهذه الكلية مع مستويات أخرى « . . . فإن المسألة أكثر تعقيدا ، وتكثيفا ، فى حقيقة الأمر . ومن خلال تبنى المفهوم الأحدث للبصم ، وفعلنة المعلومات على مستويات متعددة ، نستطيع أن نفهم العلاقة الوثيقة بين الإدراك الجشتالتى ، والذاكرة الكلية ، وتعدد التنظيمات البيولوجية (بنيات الوعى) ، من جهة ، ومفهوم تعدد الذوات من جهة أخرى . وأهمية هذه الإطلالة هى أن هذا التعدد يمثل : أولا ؛ الثروة الأساسية التى يستمد منها الإبداع مادته ؛ وثانيا ؛ أن الإبداع يخلّق من هذه المستويات المتبادلة فى الأحوال العادية بنية جديدة ، من خلال تآلفها الجدلى النشط .

وبتعبير آخر ، فإن الإبداع يُنَشِّط أكثر من مستوى من مستويات الوعى (على أساس أن كلاً منها تنظيم كامن وليس مجرد مفردات معلومات متجاورة) - ينشطها من كمونها إلى ما هى ، وفى الوقت نفسه إلى ما تتخلق منه مع غيرها من مستويات لا تتنحى تبادلا »[١٥] .

ثانيا : إن مستويات الوعى بما هى تركيبة كلية شديدة التداخل ، لا ترادف تلقائيا ما هو تعدد الذوات[١٦] ؛ فهى بنيات موازية ومتداخلة أكثر منها مترادفة أو متطابقة . ومن هذا وذاك يجدر بنا أن ننتبه إلى أن الذى ينشط ليتفاعل فى جدل الإبداع ليس مجرد وحدات أولية غامضة ، مع لبنات مفاهيمية مصقولة ، بقدر ما هو مستويات وعى وذوات كلية متضاعفة فى الوقت نفسه .

ثالثا : **ثم تأتى قضية دافع التنشيط** ، فهل نستسلم لرؤية تقول إن التنشيط نتيجة لضغط المعرفة الأولية الملحة للظهور ، بسبب ما أصابها ــ وتعانيه ــ من إنكار ، وكبت ، أم أن ثمة سببا آخر وطبيعة أخرى (دون إنكار هذا الضغط الملح) ؟

وهنا : لابد أن أثبت أنى مررت بأربع مراحل إزاء هذه القضية :

١ - فقد رأيت ابتداء أن التنشيط إنما يحدث فى حالة أزمة الانتقال من مستوى أدنى للصحة النفسية إلى مستوى أعلى (نتيجة لإخفاق مرحلة التوازن الأدنى للصحة النفسية ، وذلك إذا استنفدت المرحلة أغراضها ، أو نهكت ، أو نتيجة لجرعة رؤية زائدة ، أو لفقد التوازن البيولوجى . . الخ.) [١٧] . هذا بالنسبة لما يحدث على مسار النمو المتصل للفرد . وقد بدا لى كذلك أن خبرة إبداع ما هو ناتج رمزى خارجى مثبت (على فترات) هى بمثابة خبرة مؤقتة ، وبديلة ، لهذه النقلة النمائية[١٨] ، إلاّ أن هذا الفرض لم يحدد طبيعة التفاعل بين أى مستوى وآخر ، بل أكد ترجيح وسيلة (قدرة) توازن على أخرى مما هو موجود أصلا منذ البداية ؛ وكأن المسألة هى صراع مرحلى لترجيح قدرة ما (أسلوب توازن) على أخرى (ترجيح قدرات الخلق على عقلنة الرؤية مثلا ، أو ترجيح الوسيلة الدفاعية على الوسيلة الإبداعية لتحقيق التوازن) ، وذلك دون تفاعل أو جدل أو تكامل . وكانت هذه المرحلة تصف مرحلة فكرية سكونية تأثرا - فى الأغلب - بما يسمى علم النفس الإنسانى الذى يؤكد هيراركية النمو ، وإيجابية صفات إنسانية بذاتها ، دون أن يتعمق تفاعل وحدات وجودٍ تسعى إلى التكامل . كذلك كنتُ واقعا تحت تأثير غلبة فكرة « تنمية قدرات الإبداع » ، وكأنها ملكات خاصة يتمتع بها كل فرد قليلا أو كثيرا . ومع ذلك فإن هذا الفرض قد أضاف بعدين مهمين : فمن ناحية أكدّ أن **الإبداع هو احتمال قائم عند كل فرد ، أيا كان ، بعيدا عن تخصيص ملكات بذاتها لفئة بذاتها ؛ ومن ناحية أخرى أظهر كيف يكون الإبداع حياتيا فى الفعل اليومى** ، دون حاجة إلى تسجيله فى ناتج تشكيلى رمزى . ومع ذلك فقد ظلت هذه المرحلة تمثل فكرا (أ) ، بعيدا عن الأساس البيولوجى (ب) ، مغفلا الوحدات الأساسية للمعرفة البشرية وصورها التركيبية المختلفة (ج) ، ومهملا طبيعة حركية العلاقة الإيقاعية الجدلية المنتظمة والمنظِّمة للوجود البشرى ، وأخيرا (د) ، بطىء الإيقاع (بما يتناسب مع سكونية موقفى حينذاك) .

٢ - ثم اقتربت بعد ذلك من القضية من خلال بعد بيولوجى أعمق . ذلك بأنى عدت أنظر إلى التنشيط وناتجه الإبداعى من مدخل غريزة العدوان (والجنس من زاوية أخرى) حيث رجحت أن التنشيط إنما يحدث ليستوعب طاقة غريزية فى سعيها إلى الالتحام بالكل الأرقى والأكثر تعقيدا ؛ وهوما ينتج عنه بعد ذلك إبداع تشكيلى بديل ، أو إبداع حياتى متصاعد . وقد كان احتوائى لنظريةٍ فى الغرائز فى هذه المرحلة مرتبطا أساسا ببحثى عن صورة جدلية ولافية وقادرة على احتواء الغرائز دون الاكتفاء بالإبدال الأرقى (التسامى) ، الذى تمادى فرويد فى تأكيد أنه الوسيلة المثلى للتحكم فى غريزة الجنس بصفة خاصة . ومن هنا استطعت أن أميز أيضا بين الإبداع البديل (بالتسامى) والإبداع الجدلى المشتمل على فعل الغريزة فى أرقى درجات تكاملها ، سواء فى جماليات التواصل النابعة من حفز الجنس فالالتحام به ، أم من أصالة الإقدام المواجهى ، النابعة من جدل العدوان بالمعرفة الأحدث[١٩] . وقد مثلت هذه المحاولات فى فكرى اجتهادا مؤلما لاحتواء أكثر القوى بدائية ، فى أرقى التكاملات بنائية ؛ ولكنى عجزت حتى ذلك الحين عن أن أتبين طبيعة وحدات التفاعل الأولية .

٣ - ثم انتقلت خطوة فى اتجاه آخر ، مقتربا من بدايات النمو النفسى من ناحية (حيث يبدأ الكائن البشرى خطواته الأولى مطروحا بين جرعات متراوحة من « الأمان » و« التوجس » معا) ، ومقتربا فى الوقت نفسه ــ من ناحية أخرى ــ من تناول مسألتى الإبداع والمرض النفسى ــ على مستوى بذاته ــ من خلال حركية جدلية أكثر عمقا ، وأدق تفصيلا . فقد ميزت ــ فى عمل نقدى مقارن بين رباعيات الخيام ، وسرور ، وجاهين[٢٠] ــ بين شكل ناتج الإبداع ومحتواه لدى كل منهم بما يتناسب مع ترجيح جرعة الأمان أو التوجس وطبيعة العلاقة بينهما ، وافترضت فى ذلك احتمالات ثلاثة ،فرأيت أن « **نقص الأمان** » إذا كان هو الدافع إلى الإبداع أساسا منحنا مثل « رباعيات الخيام » ، وجعلت الاحتمال الثانى ، وهو « **فرط التوجس** » ، مبررا لنوع الإبداع ومحتواه كما ظهر فى « الهجوم الدفاعى المتلاحق » فى رباعيات سرور ، وأخيرا جعلت الاحتمال الثالث ، وهو «**تناسب جرعتى الأمن والتوجس ، مع غلبة الأولى ، وحركة الإثنين معا حركة نشطة دائبة** » هو ما يفسر طبيعة رباعيات جاهين وتشكيلها . وقد وضعت المقابل لكل من هذه الاحتمالات الثلاثة مرضا نفسيا بذاته ، أوعدة أمراض[٢١] . وقد أشرت فى هذا العمل نفسه إلى **ما أعنيه بطبيعة الأمان** ، من أنه ليس هو المفهوم السائد بمعنى « الحب » أو « الحنان » أو « الأمومة » ، لكنه « تناسب العطاء نوعا ، وكما - مع الحاجة نوعا وكما » ، كما أكدت علاقة الإبداع بهذا « العطاء » الكافى ، وطبيعة هذا العطاء من كونه « معلومات » (بالمعنى الأعمق لرسائل المعنى والتواصل) منتظمة ومناسبة

(أوغير ذلك حتى العكس) : « . . . إن عدم الانتظام والتناسب فى جرعات المعلومات المؤمِّنة والمشكِّلة لا ينتج عنه بالضرورة مرض نفسى ، بل يمكن أن ننظر فى وجهه الآخر لنجده هو هو وراء مختلف أنواع الإبداع . . . »[٢٢] .

ومن ثم جاءت هذه النقلة ـ بل الإضافة ، دون التنازل الكامل عما سبقها ـ لتعلن بدايات نظر أعمق فيما هو جدلية ، حتى إننى أشرت إلى ذلك مباشرة فى ذلك العمل نفسه ، وكيف أن حركة التناوب بين الفرح والاكتئاب (فى صورتها الإبداعية ، وبدرجة أقل فى صورتها المرضية) ليست حركة بين قطبين متنافرين كما يبدو من ظاهر اللغة وشائع الاستعمال . . ولكنها حركة بين نشاطين ، كلاهما (وخاصة فى وجهها الإبداعى) ينشأ من توازن الأمان والتوجس فى حركة نشطة (أكرر : وليست حركة تسوية ساكنة) . ويتأكد المنظور الجدلى هنا من القول بأنه « . . . لكى يسمح بهذا التجاوب الخلاق فإننا نتوقع أن تكون جرعة الأمن (مع وجود جرعة التوجس) حقيقية وعميقة ، وفى الوقت نفسه ناقصة وواعدة . . » ، لأصل فى النهاية إلى أن ثمة منبعا مشتركا للمرض والإبداع فى حالة جاهين بصفة خاصة ؛ وهو الأمان المسنود بدعم التوجس ، وأن ثمة مصبا أعلى « . . . الأمر الذى يظهر هنا فى تطور اللغة ووظيفتها ، ويتأكد من منظور النموالجدلى » . فى رباعيات جاهين .

وهكذا حدَّدَتْ هذه المرحلة من فكرى إضافة دالة ، جاوزت « التوازن القدراتى » ، و« الدفع الغريزى » (دون رفضهما) ، لتقتحم عمق حركية « المعلومات » الناقصة وغير المستقرة وطبيعتها . لكنى لم أكن بعد قد تكشفت لى الطبيعة البيولوجية الأساسية فى إسهامها فى عمليتى الإبداع والجنون .

٤ - ثم انتبهت أخيرا إلى أن هذا التنشيط لمادة الإبداع لا يحتاج بالضرورة إلى مثير أصلا ، سواء كان هذا المثير هو نقلة من مستوى توازن صحى أرهق أو استنفد أغراضه ، أو كان ضغطا من غريزة أهملت أو كبتت ، أو كان نتيجة لعدم كفاية أو توازن جرعتى الأمان والتوجس ؛ إذ وجدت أن التنشيط هو ـ أساسا ـ جزء لا يتجزأ من عملية بيولوجية مستمرة ، تحدث تلقائيا كل يوم وليلة فى الدورة الليلنهارية ، بما يشمل أساسا دورات « الحلم/النوم »[٢٣] ، وأن صور الإبداع تختلف باختلاف النتاج . ومن ثم فإن الإبداع هو دورة حياتية طبيعية لها صور مختلفة ، ليس أقلها إبداع الشخص العادى الذى يبدو فى صورة استمرار لسلاسة مرونة وجوده المتصاعد ، والذى يصب فى اطراد سلسلة نوعه .

وقد ارتبطت هذه النقلة الأخيرة برفض التمييز الطبقى لمن هو مبدع من ناحية ، ورفض تصور صدور الإبداع من قدرات خاصة متميزة من ناحية أخرى ؛ ذلك لأن الإبداع ـ من منظور الإيقاع الحيوى ـ ليس إلا ناتجا طبيعيا لدورات حياتية منتظمة ومطردة وحتمية للحركة البيولوجية المتناوبة المتفاعلة أبدا . ومن خلال ذلك تبين لى دور فيض المعلومات ناقصة التمثيل ، وكذا دور تنشيط الذوات الكامنة ، ثم دور تحريك مستويات الوعى فى حركية النمو والإبداع . وبتعبير آخر فقد انتبهت إلى أن ما يتنشط تلقائيا ودوريا فيصبح مادة الإبداع الأولية ليس هو ـ أساسا ـ ما أهمل أو كبت (معرفة أولية مكبوتة ـ أريتى) مما لم تتح له فرصة الظهور للتعبير ، كما أنه ليس مجرد الدفع الغريزى الباحث عن احتوائه فى شكل أرقى ، كما أنه لا يتعلق بالضرورة بعدم تناسب جرعتى الأمان والتوجس الأوليين ، وإنما هو كل ما لم يُتَمَثَّل تمثلا كاملا (بيولوجيا) فعجز عن أن ينمحى/يلتحم فى كلية النمو ، فظل قلقا ضاغطا يبحث عن فرصة جديدة مع كل تنشيط دورى تال ، ليجد مكانه الغائر فى (والملتحم بـ) الكل النامى . ذلك بأن عملية الإبداع اليومى الحيوى إنما هى دفع للنمو المستمر فى هذا الاتجاه ، ولكنها قد لا تكون كافية لاستيعاب كل ما تنشَّط (انظر بعد) ، فتظهر المحاولة فى صورتها التشكيلية ناتجا إبداعيا فى وساد الوعى القائم ، حيث تجرى عملية الجدل فالولاف برموز وتشكيل معلن ومسجل .

على أن هذا لا يعنى ـ بداهة ـ أن كل من لا يعيش خبرة الوعى الظاهر ذى الناتج الإبداعى تشكيلا رمزيا مسجلا ، هو مبدع حيوى تلقائيا وحتما (اللهم إلا على مستوى تطور النوع ؛ وهو ما لايمكن الجزم به) ، بل إن الأرجح أن من لا يبدع (إنتاجاً واعياً ظاهرا) هو متجمد على المستوى الحيوى ، وأبكم على مستوى الناتج الرمزى الواعى (انظر بعد) . كما أنه لا ينبغى أيضا أن نتصور أن تأكيد تلقائية التنشيط ونوابية الإيقاع الحيوى يتضمنان أى ترجيح لإلغاء دور الإرادة الفردية ، ومسئولية الرؤية ، وأرضية التركيب الشخصى ؛ فإن التقاط التنشيط ، بل السعى إلى استثارته ، والمشاركة فى توجيهه ، ثم تحمل مسئولية الوعى به ، والحيلولة دون إحباطه ، فالصبر على عدم الإسراع بإجهاضه بالإضافة إلى تعهده فصقله ، فرفض إرعابه ، والنهوض بثقله ، فاكتشاف نقصه وحوار نقده ـ كل ذلك وغيره هو وظيفة التوجه الإبداعى الإرادى الفردى لكل مبدع على حدة .

وهكذا انتهيت إلى ما أنا فيه الآن ؛ إذ أخطو خطوة جديدة فى اتجاه دراسة طبيعة التفاعل بين وحدات هذه المادة المنشطة والمنَشَّطة ، بما يسمح بفهم بعض جدلية محتملة بين ما هو إبداع وما هو جنون .

لكن ثمة تحذير واجب ابتداء ، يعرفه كل من اقترب من هذه المنطقة فتصور إمكانية الكتابة أصلا عن الجدل ، ذلك أن « . . الكتابة عن الديالكتيك (هى) ضده ، أو هى مستوى من مستويات إشكاليته ، أو بصيغة ثالثة أقول إن هناك مسافة بين الوعى الجدلى والكتابة الجدلية »[٢٤] . وقد انتبهت إلى ذلك منذ زمن[٢٥] . وحتى هذا المقتطف السابق وقفت منه موقفا يعلن أنه « . . لا مفر من المغامرة ، ولتكن الكتابة عن الديالكتيك ـ كما قال المقتطف ـ هى حركة فى فعل الديالكتيك ذاته ، إذ هى ضده حالة كونها تكتب عنه » . لكنى رفضت أن تكون ثمة « مسافة بين الوعى الجدلى والكتابة عنه . ولعل ما وصلنى هو الفرق (وليس المسافة) ، والمواجهة المتداخلة بين الوعى بالجدل والكتابة عن الجدل ؛ فالوعى لا يكون جدليا أو غير جدلى ؛ هو

جدلى بالضرورة وقد نعى جدليته أو لا نعيها . والكتابة لا تكون جدلية أو غير جدلية ؛ فالكتابة هى اغتراب ضرورى يضحى بجزء من الوعى (الجدلى) فى سبيل التواصل الآنى ، ولتأمين نقل الخبرة الإنسانية عبر التاريخ »[٢٦] .

وانطلاقا من هذا الاعتراف بالعجز ، واختراقا لهذا المأزق ، أبدأ بمحاولة تحديد متواضعة للكشف عن الوحدات الأولية للحركية الجدلية (أو التفكك التحلل) على الرغم مما فى ذلك من مخاطرة الابتعاد عن جوهر طبيعة ما أحاول تقديمه ، لكنى لا أجد سبيلا آخر .

٥ -
المستوى المعرفى البدائى فى الجنون والإبداع :

ولسوف أكتفى فى هذه المرحلة بالتحرك الممكن فى محاولة استيعاب مستوى « الصورة » ، ومستوى « المكد » على أساس ما يتمتعان به من حرية الحركة من ناحية ، ومرونة الكلية غير المتميزة من ناحية أخرى . كذلك فإن التوقف عند مرحلة تنشيطهما فحسب إنما يظهرهما كما لو كانا بديلين متنافرين ، ومعوقين ، ومفككين للحياة المفهومية ؛ وهذا من أظهر أعراض الجنون .

٥ - ١
فى الجنـــون :

تظهر المعرفة البدائية فى الجنون فى شكل مباشر ، أو غير مباشر ؛ فمثلا يمكن أن نعد الهلوسات الحسية بعامة ، والبصرية بخاصة ، تنشيطا لمستوى الصورة . وكذلك فإن ظاهرة التعيين النشط Active Concretization للمجردات هى مظاهر مباشرة ، تماثل إلى حد كبير تفكير الطفل والبدائى (مع التحفظات) . وقد يظهر المكد بما هو حدث غامض ملح ويقينى ، حتى لو لم يُعَبَّر عنه فى ألفاظ ، على نحو قد ينعكس على تعبير وجه الفصامى الذى يعيش فى يقين ما . « . . . . والفصامى إذ يتراجع إلى منطقة عميقة من وجوده ، يعيش إحياء هذه الوحدات الأولية بعد تفككها . وهو لا يستطيع التعبير عنها كما جاء فى المتن ؛ فإذا استطاع فإنها (قد) تخرج فى شكل أعراض جسمية غير متماسكة :

« شىء يتكور فى جوفى
يمشى بين ضلوعى
يصّاعد حتى حلقى
فأكاد أحس به يقفز من شفتى »[٢٧] .

وكثيراً ما نشاهد هذا العرض عند الفصامى حين يهم بالكلام فعلاً ، ويفتح فمه ثم يغلقه فجأة ، وكأنه إما أن يكون قد عدل عن القول ، وإما أنه عجز عن القول . « (وهذا العرض) ورد . . . فى المتن (هكذا) ليؤكد حقيقة عجز اللفظ عند الفصامى عن نقل هذه الخبرة الحشوية (النكوصية) فى ألفاظ . . »[٢٨] .

ولابد أن أعترف هنا بما خطر لى لاحقا من ترجيح أن تحريك هذا المستوى الإبداعى لدى لأصف معايشتى لخبرة الفصامى فى متن شعرى (هكذا) قد يكون نتيجة لمحاولة ضمنية ، هى أن أواكب المريض بما أحدث بى من تنشيط ، إلى ما عجز عنه من وصف ؛ فقد رحت أتقمص مريضى الفصامى وهو يبحث عن اللفظ الذى يترجم صرخته أو استغاثته ، فلا يجد لفظاً قادراً يستطيع أن يحتوى تلك المشاعر النشطة اللا متميزة ، ولا يأمل فى أن يجد من يسمع له — صامتا — فيتقبل عجزه هذا بوصفه لغة حقيقية ، حتى لو لم تمثل فى ألفاظ :

« أحكى فى صمت عن شىء لا يُحكى
عن إحساس ليس له اسم
إحساس يفقد معناه
إن سكن اللفظ الميِّت »

وكأن المسألة ليست مجرد عجز عن التلفُّظ ، وإنما هى — ضمنا — رفض لذلك ؛ إذ يظهر أن الفصامى إنما يتخذ قراراً بأن الألفاظ الجامدة المحددة الأبعاد (الميتة) هى قبر مظلم لهذه الخبرات المعرفية المُنشَّطة ؛ فهو برغم علمه بماهية الأداة اللفظية المتاحة للتعبير عن استغاثته مثلاً ، لا يجدها (كافية) فيصرخ بصمته حين لا تسعفه حروفها الجامدة المُقَوْلَبة ، ثم المتعيِّنة ، ثم المنقضّة عليه :

« وبحثت عن الألف الممدودة
وعن الهاء
وصرخت بأعلى صمتى
لم يسمعنى السادة »[٢٩] .

وبالرغم من أن الفصامى هو الذى لم ينطقها أصلا فإنه يلوم الآخر ، وكأنه (الآخر) هو المسئول عن إهماله ؛ فقد كان عليه (على الآخر) أن يسمع صرخة صمته مادام قد اجتهد — بما استطاع — أن تكون أعلى ما لا ينبس به (وصرخت بأعلى صمتى) .

ومن هذا المفترق يختلف موقف المبدع عن المجنون ؛ فقد يصف المبدع هذه الخبرة نفسها بألفاظ ، وقد يترجمها إلى مفاهيم ، وقد يحتويها فى كلٍّ أكبر ، وقد يغوص بها إلى مستوى (مستويات) أعمق ليصعد من خلالها إلى ما يتخلق منه الكل الجديد ؛ لكن الفصامى ينسحب ، ويحتج ، ويستغنى عن المعرفة المفهومية التى لم تسعفه ، بل عن الآخر الذى لم يسمعه ، فيتمادى التفكك والتناثر ، بدءا باللفظ ، ليحل محله العيانى ، والبدائى ، والمجسد ، ثم المُنقَضّ :

« وارتدت تلك الألف الممدودة
تطعننى فى قلبى
وتدحرجت الهاء العمياء ككرة الصلب
داخل أعماقى »[٣٠] .

فإذا انتقلنا من هذا المستوى السيكوباثولوجى لشرح كيفية تنشيط المستوى المكدى عند الفصامى (دون الانتقال إلى ما بعد التنشيط) — إذا انتقلنا إلى عَرْض بعض الأعراض كما تظهر مباشرة فى سلوك الفصامى ، التى يمكن أن نعزوها إلى الإعاقة نفسها ، فإننا يمكن أن نعد عرض « عرقلة التفكير » Thought Block عجزاً مؤقتا عن ترجمة التنشيط ، وكذلك عرض « الربكة » Perplexity على أنه إعلان لتداخل مستويين منشطين معا ، وكذلك « الخلط » Confusion على أنه درجة أخطر من هذا التداخل لما هو أكثر وأغمض ، كما قد يدل عرض الانحراف بالمسار Derailement أو الاستجابة فى غير الاتجاه

(سوء التصويب) Past Pointing على المُزاحمة بين تيارات مُنشّطة معا . وأخيراً فقد يكون الناتج المرضى أظهر مـا يكون فيـا يصيب المستوى المفاهيمى من تفكك نتيجة للمزاحمة فالإفشال ؛ وهو ما يظهر فى شكـل أعـراض مثـل : تـراخـى التـرابط Looseness of Association ، والتفكـير العـهنى Wooly Thinking ، وفـرط التداخل Over Inclusion[٣١] .

وهكذا نرى كيف أن تنشيط المعرفة البدائية إنما يظهر فى الجنون مستقلاً ومزاحماً وعلى حساب المعرفة المفاهيمية . لكن هذه المعرفة البدائية نفسها بوحـداتها الأوليـة « . . هى مرحلة مهمـة فى تكوين الفكر ، وفى الإبداع ، إذا ما استُوعبت وعُمقت وطُورت . . »[٣٢] .
فكيف ذلك ؟

٥ - ٢

تكامل (جدلية) مستويات المعرفة فى الإبداع :

جدير بنا الآن أن نذهب إلى أقصى الجانب الآخر لنستشهد ببعض خبرات المبدعين ممن استطاعوا أن يلتقطوا بعض معالم هذه المرحلة فى بـدايات الإبـداع بخاصـة (أو قبيل ذلـك) ، على أسـاس أن هذا التنشيط البدائى كان هو المدخل لما تلاه . وسوف أحاول أن أركز على مـا هو « صـورة » وما هـو « مكد » فى بعض أنـواع الإبـداع الأدبى أساسا ، مع إشارة عابرة إلى ما نريد إيضاحه مما قد يتبين أكثر وأقرب فى الإبداع الموسيقى والتشكيل البصرى ، لما يتميز به هذا وذاك من لغة خاصة متحررة نسبياً من وصاية أبجدية مفاهيمية ثابتة[٣٣] .

٥ - ٢ - ١

١ - يصف نيتشه رؤية عمله زرادشت ، وكيف جاءته فى شكل « صـورة موسيقيـة » فى أحد أيـام فبرايـر ١٨٨٣ فى بلدة ريكـاردو الإيطالية ، حيث استشعر علاقة منذرة فى شكل تغير غائر . وفى هذه المرحلة لم يكن عند نيتشه أدنى فكرة عما سيحدثه به زرادشت ؛ فقد أخذت مرحلة الحضانة أكثر من عدة أشهر[٣٤] .

٢ - يصف بيتهوفن عملية تأليفه قائلا : « . . . وفى رأسى أبدأ بتطوير العمل بعرضه وامتداده وطوله وعمقه ، وبما أنى أكون واعيا بما أريد أن أنقله ، فإن الفكرة الخلفية لا تغيب عنى أبدا ؛ إنها تتمطى ، وتتنامى ، فأسمع وأرى الصورة مـاثلة أمامى من كـل زاوية كـأنها تمثلت . . »[٣٥] .

٣ - وصف روذنبرج ــ فيما يتعلق بـالإبداع ــ ظـاهرة تجسيـدية عيانية أسماها عملية التماثل المكانى Homospacial[٣٦] ؛ وهى نوع من المعرفة التى ترتكز على الصورة المكانية الماثلة ، بدءا لما هو إبداع . وقد استشهد (أيضا ــ بعد بيتهوفن) :

أ - بوصفْ هنرى مور (أحد النحاتين المبـدعين المعـاصرين) لعملية إبداعه بقوله : « . . هذا هو ما ينبغى أن يفعله النحـات ؛ عليه أن يجتهد دائماً فى أن يفكر ؛ وأن يستعمل الشكل فى حضوره المكانى المتكامل . إنه يحصل على الشكل المجسم داخل رأسه . . . وهو يرى بعقله الشكل المركب فى كل ما يحيط به ؛ فهو يعرف كيف يكون الجانب الآخر وهو ينظر إلى الجانب المقابل » .

ب - ويقول أحد علماء الميكروبيولوجى (من الحاصلين على جائزة نـوبل) وهـو يصف كيف جاءتـه فكرة جـديدة تتعلق بسلوك أحـد الأنزيمات ، أنه : رأى نفسه واقفا فوق إحدى الذرات داخل جزىء الأنزيم .

٤ - جاء فى خطاب من أينشتـاين إلى جاك هـاد مارد « . . . إن الألفاظ كما تستعمل فى اللغة المكتوبة أو المنطوقة لا تقوم بأى دور فى ميكـانزمـات تفكيره ، وإنما تبدأ عمليـاته المعـرفية بصـور بصرية وعضلية ، ثم تتدخل الكلمات بعد ذلك فى شكل سمعى تماما . وقد كتب أينشتين : « . . . إنه يستطيع أن يسترجع بإرادته هذه الصور وأن يؤلف بينها . . . ؛ فقد كان يستطيع أن ينتقل مباشرة من التخيل إلى التجريد (الرياضى) »[٣٧] .

وهكذا نلاحظ دور حركية الصورة ، والتجسيد العيانى ، والرؤية البصـرية ، والحضـور الجسدى ــ فى العضـلات ــ بـوصفـه جـزءاً لا يتجزأ من إرهاصات العملية الإبداعية وبداياتهـا وتخطيـطها ، فى مجالات متعددة من الإبداع الأدبى والعلمى والتشكيل . وفى الفقرة التالية سوف نركـز على نـوع واحد من الإبـداع الأدبى وهو القصـة القصيرة (المصرية العربية) .

٥ - ٢ - ٢

ولسوف نعتمد على مصدر واحد ، استجابة للاستبار نفسه الذى أُرسل لعدد من كتاب القصة ونشر فى هذه المجلة[٣٨] . وسوف نقوم بمـراجعة « انتقـائية » نحـاول من خـلالهـا أن نلتقط معـالم كـل من « الصورة » و« المكد » فى مـرحلة الإعداد والإرهـاص ، وفى خلفية الإبداع جميعا . وقد فضلت أن يكون نوع الإبداع المستَشْهَد به مطولاً هو القصة القصيرة ، لما تتميز به من سرعة الإيقاع بما هى صورة مكثفة أساسا :

١ - إبراهيم أصلان[٣٩] :

« . . . لكن بقيـة التفاصيـل التى لا تكتب (مثلها مثل كل الكلمـات التى لا تكتب) تظل مـوجودة وحاضرة فى قلب ذلك القليل الذى يكتب . أقول لنفسى أحيانا : إن ما يقال يكتسب قيمته الباقية من تلك الأشياء المجهولة والتى لا تقال أبدا » .

فنلاحظ هنا :

أ - شعور الكاتب بحيوية وحضور ما لم يكتبـه ، فى قلب نص كلمات عمله .

ب - يقينه بأن ما يُخلّد عمله (يُكسبه قيمته الباقية) هو قدرة ما رصد من كلمات على أن تحمل ــ على قلتها النسبية ــ نبض ما تَنْشط من مستوى معرفى أبعد غورا وأشمل كلية .

جـ - شعور المبدع أن « هذه المعرفة الأخرى » غـير قابلة للقـول المباشر أصلا (لا تقال أبدا) .

د - وصف الكاتب لهذا الذى لا يقال ــ ومع ذلك فهو يصل من خلال الذى قيل ــ وصفه هذا المستوى بكلمة « الأشياء » دون كلمات « المعانى أو المفاهيم أو المواضيع » . وهذا ما يشير إلى إدراك الكاتب

الحدسى لطبيعة عيانية هذه « المادة الأولية النشطة » ، أو على الأقل طبيعة صورتها الشيئية فى ذاتها ، وليست فى رمز حالٍّ محلها .

٢ - أبو المعاطى أبو النجا :(٤٠)

« . . فأكتب القصة لأعبر عن شىء ، أو لأمسك بشىء **يتململ** فى داخلى ، ويعجزنى أن أتعرف عليه قبل أن **أضعه** فى شراك الصيغة القصصية الملائمة ، أو لأجسد شيئا **هلاميا** يفتقر إلى التجسيد ليكتسب معنى » .

فنلاحظ هنا أيضا :

أ - معنى التنشيط الداخلى الذى أشرنا إليه ؛ وذلك فى قول الكاتب : « يتململ فى داخلى » .

ب - أن هذا الذى يتململ هو بعيد عن التعرف عليه فى ذاته كما هو ؛ إذ لابد أن تصوغه إبداعية الكاتب فى تخليق مكتمل (أضعه فى شراك الصيغة القصصية) .

(وقد وصلنى لفظ الوضع هنا بما قربنى من معنى الولادة ـــ تضع كل ذات حمل حملها ـــ أكثر من معنى الحط والإنزال بداهة) .

جـ - وصف هذا المستوى المعرفى الأولى بـ « الشىء » (قارن أصلان : « الأشياء ») ، وفى الوقت نفسه بالهلامية ، وأنه لم يكتسب معنى بعد ، ثم إنه لا يكتسب معناه إلا بعملية « الوضع » فى شراك المستوى المحتوى إياه ، المتجادل معه .

٣ - إدوار الخراط :(٤١)

« . . . بـداءة ، تتخلق القصة عنـدى ـــ عـلى الأغلب ، أو عـلى الأرجح ـــ من صـورة ؛ صورة **تتشكل فى الوقت نفسه بأصوات** ، بكلمات . . . وسواء كانت هذه الصورة لمشهد خارجى ـــ هو نفسه **ساحة النفس المسفوحة** ـــ أو لفعل يدور بلا انفصام عن هـذا المشهد الذى يضم الخارج والداخـل ، والـواقـع والـلا واقـع ، أو للتكـوّن **الأولى** . . . المتحقق منذ أول لمسة للشخصية . . . ، سواء كان ذلك أو غيره ، فهى أساسا **صورة تتخذ لنفسها على الفور جسدا من اللغة** . وأظن أن لى لغتى ؛ **فهى** تتخلق بالكلمة أو بنسق من الكلمات ، بجرسها **وإيقاعها وكثافتها** . . . ، وهى فى الآن نفسه تأتى حسية ومدركة ؛ أى أنها تأتى حسية ومتجسدة ، ولها **طعمها وروائحها وملمسها** ، ومُرتبة شديدة **الحضور البصرى** أساسا » .

وهنا نلاحظ : **أولا** :

أ - تركيز الكاتب على المثير بوصفه « صورة » ، سواء كانت مشهداً أو فعلاً ؛ فمن البداية تكاد الصورة تقرن الفعل بدورانه فى المشهد ، والمشهد بحركته فى فعل (برغم استعمال : أو) .

ب - اقتران الصورة (ذات الحضور البصرى فى النهاية) بعملية تشكيل بأصوات ؛ بكلمات .

جـ - ربط « أ » بـ « ب » ؛ فإن الصورة تتخذ لنفسها جسدا من اللغة .

د - أن هذا الجسد اللغوى له جرْس وإيقاع وكثافة ، قبل أن يكون له مضمون ودلالة وبعده .

هـ - أن هـذه الصورة اللغـوية « مرتبة » متمـاسكة « وشـديدة الحضور » ، ثم هى فى الآن نفسه حسية ومتجسدة (أى أنها ليست فقط ـــ فى النهاية ـــ مفاهيمية أو مجردة) .

و - أن صفتهـا الحسية هـذه توحى بـأنها صفة عيـانيـة حقيقيـة لا مجازية ؛ فهى حسية مُدركـة (لا مفهومـة ، ولا مفهوميـة) ، لها طَعمها وروائحها وملمسها .

وكل هذا يضعنا أمام خبرة استطاع صاحبها أن يلتقطها ليصفها بدرجة تحقق ما ذهبنا إليه من طبيعة تنشيط المستوى الآخر للمعرفة ، تنشيطاً متفتحاً مُفَتِّحاً (ساحة النفس المسفوحة) ، وفى الوقت نفسه يؤكد كيفية احتواء هذا التنشيط البدائى ـــ من حيث المبدأ ـــ لينتقل به مما هو صورة سلبية آنية بديلة ، إلى ما هو صورة حركية متجسدة ، حاضرة . وكأنه بهذا الولاف الصعب قد حافظ على كل الصفـات الأساسية للمستوى المعرفى البدائى ، ولكن فى شكل مفهومى شديد النضج ؛ إذ تجدد وتنامى باحتوائه المستوى الأول احتواء جدلياً حياً ؛ فهو لا يكتفى بترجمة مستوى غامض إلى مستوى واضح ، ولا هو ينقل ما لا يقال إلى لغة سبق القول بها ، بل يخلق لغته القادرة على الاحتفاظ للصـورة بحضورهـا الحسى ، دون الـرضـوخ لـظهـورهـا منفصلة أو مقتحمة بذاتها وعيانيتها الفجة (كما يحدث فى الجنون) .

ونلاحظ فى هذا المقتطف ثانيا :

علاقة الذات بالخارج ، حين نتبين أن المشهد الخارجى هو نفسه ساحة النفس المسفوحة (استقبلت المسفوحة هنا بمعنى الاتساع انفتاحا على الخارج ، وليس بمعنى السفك أو الصلب) . وتتأكد هذه العلاقة حين يجعل المشهد (الصورة) هو الذى يضم الخارج والداخل ؛ وفى هذا ما يُبين أن زوال حدود الذات إنما يحدث فى الإبداع من خلال الطمأنينة إلى أن فعل الإبداع هو فعل تكثيفى ضام . فالمشهد لا يُتلقى من خارج ليثير الداخل ، أو يقفز من الداخل ليوضح الخارج ، وإنما هو يشمل الداخل والخارج على نحو يسمح بسفح الذات بدون فقدان الحدود(٤٢) .

أما فقد حدود الذات عند المجنون فيجعله نهبا لما يُلقى إليه ، وما يلقى فيه (ضلال التأثير Delusion of Influence)(٤٣) ، كما يجعله كتابا مفتـوحا لمن يقـرؤه (قراءة = إذاعـة الأفكار Thought reading = broadcasting)(٤٤) ، فى حين أن الـذات عند المبدع إنما تتنازل عن حدودهـا طواعيـة لتحتوى العـالم دون إمحاء ، ولتتحاور مع الخارج من خلال مسامها المرنة . فالحدود ليست جدارا فاصلا ، كما نشاهد فى العادى المتجمد (انظر بعد) ، ولكنها جدار يتخلق باستمرار ؛ إذ هو جدار حيوى متين ونفاذ فى آن واحد . ثم إن **هذا التحديد للذات لا يتم بحدود جدارية فحسب (حتى لو اتصفت بالمرونة والحيوية) ، وإنما يتم فى الوقت نفسه بحضورها المتميز حول وعى محورى يتخلق**(٤٥) .

ثم نلاحظ ثالثا :

ما يشير إلى الوحدة الزمنية الشديدة القصر ، التى تتخلق فيها بدايات فعل الإبداع ، وذلك فى تعبير « . . المتحقق من أول لمسة » ، أو « على الفور » ، وربما أيضا تعبير « التكوّن الأولى » . وأهمية الإشارة إلى هذه المنطقة بهذا المِجْهر هو أنها المنطقة المشتركة مع الجنون فى انقضاضه الصاعق فى بداياته الخفية (كما تُكْتشف من السيكوباثولوجى) ، أو الظاهرة فى شكل أعراض مثل الضلالات الأولية Primary Delusion ، أو ما يسمى الإدراك الضلالى Delusional Perception [٤٦] . ولكن فى حين أن هذا التكوُّن الأولى ، و« المتحقق من أول لمسة » ، يضفر فى فعل الإبداع مع المستويات الأخرى ، فإنه فى حالة الجنون يتمادى فى سوء التأويل ، وتشويه المُدرك ، حتى تحل المعرفة البدائية بتفسيراتها اليقينية المنفصلة والتجزيئية محل المعرفة المفاهيمية ، وعلى حسابها ، ثم من خلال بقايا تناثرها ، فلا تضفير ولا تكامُل ، ولا تشكيل ، ولا ترابط ، ولا التفاف حول محور يتخلق ـ فهو الجنون !

٤ ـ مجيد طوبيا : [٤٧]

« . . مدخلى إلى القصة شحنة وجدانية تصرخ بداخلى طالبة الوصول إلى القارىء ؛ شحنة تظهر وتنمو بسبب اختلافات بينى وبين غالبية من يحيطون بى ، ورفضى لبعض ما استقروا عليه . . . وهذه **الشحنة أو الفكرة** تبدأ **مبهمة** بداخلى ، ولكنها سرعان ما تتجلى . . . . »

فيشير هذا المقتطف إلى « شحنة » ، « مبهمة » ، ويصفها فى البداية بأنها وجدانية ، ثم يقرنها باحتمال أنها فكرة ؛ وهذا وذاك قد يشير إلى ما سبق أن أوضحناه من طبيعة المكد ؛ من أنه مُدرك كلى أولى يصعب فيه فصل الوجدان عن الفكر ، عن حفز الفعل ؛ فيصفه الكاتب مرة بهذا ومرة بذاك . وتفسير الكاتب لما يثير هذه **الشحنة/الفكرة/المبهمة** بأنه « اختلافه عما حوله » هو تفسير متواضع ، وغير مُلزِم فى الوقت نفسه ؛ لأن هذه المواجهة المتأزمة مع الغير المختلف إنما تُمثل فى العادة مرحلة سابقة ، أو لاحقه ، للتنشيط الأولى . كذلك فإن تصوره أن هذه الشحنة تصرخ للوصول إلى القارىء ، قد لا يشير إلا إلى استقباله لإلحاح هذا التنشيط على الظهور ، ثم دوره هو . . « فليتوجه » ـ فإذا وجهته القارىء . ثم إن ارتباط الحركة بموضوع فى الخارج هو ما يميز توجه حركية الإبداع عن دائرية الجنون المغلقة ؛ « فالقارىء » هنا ليس بالضرورة هو « من يقرأ » ، ولكنه من يُوجد ، ومن يَتلقى ، ومن يَسمَح ، ومن يتحرك بجوار ؛ وهذا ليس تهوينا لدور القارىء المهم ، خصوصا إذا كانت قراءة واعدة بحوار ، ولكنه محاولة لعدم تخصيص حركية الإبداع بنوع خاص من التلقى . وفى الوقت نفسه نحاول من خلال هذا المقتطف الانتباه إلى إلغاء الجنون لما هو آخر ، بدعوى اليأس منه (لم يسمعنى الآخر . . .) ثم الاستغناء عنه (يأساً مصنوعا) بالمقارنة بالارتباط الواضح فى الإبداع بمن هو « آخر » ، قارئا أو غير قارىء .

٥ ـ نجيب محفوظ : [٤٨]

« . . . تدب حركة من نوع « ما » (التنصيص من عندى) فينشط الكاتب لتوصيلها إلى القارىء بعد أن تتجسد له فى شكل معين ، ما هذه الحركة ؟ قد تكون « أى شىء » ، أو « لا شىء » بالذات . . . . » .

فنلاحظ هنا تعبيرات « تدب حركة » « ما » ؛ فلم يستطع الكاتب أن يلتقط من هذا الذى يدب (ينتشط) إلا أنه من نوع « ما » ؛ فهو ليس مجهولا كل الجهل ، كما أنه ليس مُحَدداً بَعْد . وهذا هو المكد .

ثم نلاحظ هنا تحديد استجابة الكاتب ـ مثل المقتطف السابق ـ بأن ثمة توصيلا يُلح للإنجاز ، وأن ثمة « آخر » يتوجه إليه التنشيط (تنشيط الكاتب فى مقابل ما تَنْشَط من دبيب الحركة) ، على نحو يؤكد الفرق بين حركية الإبداع المتوجِّهة (لا المُوَجَّهة) ، ودوائرية الجنون المغلقة والمتناثرة معا .

ثم يعود الكاتب لِيُجَهِّل ـ بمنتهى اليقين المعرفى ـ طبيعة هذه الحركة فى أنها « أى شىء » أو « لا شىء بالذات » ، على نحو يتحقق معه الفرض الأصلى الذى يشير إلى أن الخطوات الأولى للإبداع تتميز بحركيتها وتوجُّهها أكثر مما تتميز بمضمونها أو هدفها (المحدد) . وتعبير « لا شىء » هنا لا يمكن أن يُؤخذ إلا بما لحقه : « لا شىء بالذات » ، والفرق بين هذه الظاهرة كما تبدت هنا وبين التفكير العِهْنى فى الجنون هو أن التفكير العهنى غير المحدد هو بداية ونهاية ، فى حين أن ما يقابله هنا هو مجرد بداية يتعهدها الكاتب بحرص يقينى لما قد يتولد بها ومعها ومنها على مسار ما تُطْلقه من طاقة ومادة فى تضافر مع سائر المستويات .

٦ ـ يوسف إدريس : [٤٩]

« . . . الإبداع عندى أشبه ما يكون بخلق الكون . . ، **سديم من الإحساس** يتكون داخلى ، ثم يبدأ حركة **هائلة الضخامة** ، **بطيئة الوقع** . وتتخلق الأفكار من هذه **الحركة السديمية** للأحداث والشخصيات . . وبتوقف الحركة تكون القصة قد تخلَّقت فيما أسميه القصة ـ الكون ـ الحياة التى هى أعلى مراحل السديم » .

(أ) فنلاحظ هنا تعبير « السديم » الذى هو أقرب عندى إلى صورتين (معجميتين أصلا) ؛ الأولى « السديم » : الضباب الرقيق » ؛ والثانية : « السديم : مجموعة نجوم تظهر بعيدة ، تظهر كأنها سحابة رقيقة » ؛ وكلاهما واحد ، وهو أقرب ما يتفق مع تعبير أريتى عن المعرفة الهشة (بما اخترنا له بالعربية لفظين معا : الضبابية المدغمة) . وتخصيص الكاتب أن هذا السديم هو من « الإحساس » ، تقريب غير مُلزم ؛ فالإحساس فى هذه المرحلة مرادف للإدراك الأولى ، وللحفز الغامض ، وللانفعال المعرفى ، وللتوجه العام جميعاً .

(ب) ثم نلاحظ كيف أن السديم هذا ليس مثولا ثابتا ، بل هو حركة أساسا (الحركة السديمية) ، ومع أنه ألحق بها « . . للأحداث والأشخاص » ، إلا أنها فى مرحلتها السديمية ليست أحداثا بذاتها أو أشخاصاً متميزين بقدر ما هى تنبىء ، وتجزم فى الوقت نفسه ، بأحداث وأشخاص « ما » .

(جـ) ثم إن الأفكار تتولد من هذه الحركة ، وكأن الأفكار هنا هى التى تنشىء من هذا الضباب الرقيق (أو تكثّفه إلى) ما تُمثّل بـه فى المستوى المفاهيمى للمعرفة ، فهى ليست ترجمة الإحساس إلى مفاهيم بقدر ما هى تخليق لمفاهيم قادرة على استيعاب حركة السديم .

(د) ولا يخدعنا تعبير « هائلة الضخامة بطيئة الوقع » ، فنتصور من خلاله أن هذه المرحلة تحدث فى وحدة زمنية كافية لرصدها هكذا بأى مقياس ؛ فارتباط هذه البداية السديمية بالكونية ، إنما يتواكب مع عملية إيقاف الزمن (العادى) على نحو يجعل الجزء من الثانية يحمل هذا الإيقاع البطىء إلى حد الإيحاء بالتوقف ؛ كما أن هائلية الضخامة هنا إنما تشير ــ فى الأغلب ــ إلى تمدد الذات ــ فى الكون ــ دون فقد لحدودها (بما يميزها عن الجنون) .

٥ - ٢ - ٣

فإذا كانت القصة القصيرة تتميز بغلبة الصورة وسرعة الإيقاع وشدة التكثيف على نحو أمكننا من تحسس علاقة مراحل التكوين الأولى (تنشيط المعرفة الضبابية المدغمة) بالصياغة النهائية (احتواء القصة لمستويات المعرفة المتكاملة) فإن الشعر قد ينتقل بنا خطوة أصعب وأدل ؛ فبالإضافة إلى أن الشعر (الشعر) يتضاءل اهتمامه شيئا فشيئا بترجمة مستوى إلى مستوى ، فإن به من معالم المعرفة البدائية ، بل من إيقاعها وتجسيدها ، جرعة كافية للتدليل على ما ذهبنا إليه ، على الرغم من أنها جرعة لا تظهر أبدا منفصلة عن المحور الضامّ ، أو الصقل المفاهيمى . ولن أعود إلى تمييز مستويات الشعر هنا ، مكتفيا بالتفصيل الذى أدى الغرض فى مجال القصة . غير أننى سأقدم نموذجين محددين لمستويين متميزين من مستويات الشعر ، أحدهما يقدم الجمال الشعرى فى صورة مفهومية بديعة ، بعد احتوائه لآثار التنشيط وإيقاع الصور ، والآخر يقدم الفعل الشعرى بكل ثقله المقتحم والمتحدِّى والمجدِّد ، والخالق لمفاهيم جديدة ، والباعث لروح جديدة ، ونبض مغير فى المفاهيم القديمة :

١ - نزار قبانى[٥٠]

« تأتينى القصيدة ــ أول ما تأتى ــ بشكل جُمل غير مكتملة ، وغير مفسرة ، تضرب كالبرق وتختفى كالبرق . لا أحاول الإمساك بالبرق ، بل أتركه يذهب ، مكتفياً بالإضاءة الأولى التى يحدثها . . . أرجع للظلام وأنتظر التماع البرق من جديد ، ومن تجمع البروق وتلاحقها ، تحدث الإنارة النفسية الشاملة . . . وفى هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إراديا فى مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقلى وبصيرتى » .

فنلاحظ هنا التقاط التنشيط المبدئى فى وحدة زمنية شديدة القصر ، والتعبير عنها بمقياس الزمن العادى (بعكس يوسف إدريس) ؛ وهذا ما نفسره باختلاف زاوية الرؤية لا نوع الإبداع (فبعض قصص يوسف إدريس هى شعر أخطر من بعض قصائد نزار) ، حيث استطاع إدريس أن يغوص فى هذه اللحظات حالة كون الزمن قد توقف أو كاد ، فى حين عبر نزار عن اللحظة نفسها بعد انقضائها ، وبمقياس عادى تتبعى (بعد انقضائها وليس من داخلها) . وهذا الموقف هو الذى رجّح لنا أن نزاراً وهو يسير فى ضوء تجمّع خطف البرق (من تجمع البروق وتلاحقها) يسير فى « إنارة نفسية » ولا يخوض نارا ضبابية ؛ لأنه لا يغامر بالتوقف داخل احتكاك تفريغات حركية السُّحُب الهشة بضغوطها المتنافرة إذ تشعل البرق ، فأتى أغلب شعره بعد تنشيط المعرفة الأولى مستضيئا بها ، لكنه ليس غارقا فيها ، ولا صاعداً بها (هذا بالرغم من تأكيده بعد ذلك أن تدخله الإرادى هو للمراقبة والرؤية أساسا) .

٢ - أدونيس[٥١]

« . . . إنها (القصيدة) ؛ عالم ذو أبعاد ؛ عالم متموج متداخل كثيف بشفافية ، عميق بتلألؤ ، . . . تقودك فى سديم من المشاعر والأحاسيس ، سديم يستقل بنظامه الخاص ، تغمرك ، وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج » .

فهذا هو المثال الآخر للمستوى الآخر للشعر (الشعر) ؛ إذ نلاحظ هنا أن الشاعر يظل محتفظاً بنبض المستوى الأول نفسه ، حتى تظهر ملامحه فى القصيدة نفسها بعد اكتمالها ، وذلك من خلال مظاهر التكثيف والشفافية وتعدد الأبعاد فى أكثر من توجُّه « معا » . ثم إنه يستعمل كلمة « السديم » نفسها (مثل إدريس) ، ولكنه يستعملها لوصف القصيدة ذاتها وليس لتفسير الحركة المخلّقة لها ، كما أنه يعطى للسديم نفسه معالم أوضح فأوضح ، وقدرة على التواصل ، بعد التأكد من إحكام نظامه الخاص ، ثم يجعله ــ هو نفسه أيضا ــ فى المتناول ، شريطة ألا يُحبس فى محاولة الترجمة إلى ما قبله (من قوالب مفاهيمية ثابتة) .

هذا النوع من الشعر يتقدم خطوة عن أغلب أشكال القصة القصيرة ؛ إذ إنه لا يلجأ أصلاً إلى الترجمة من مستوى معرفى إلى آخر ، بقدر ما يلتزم بجدل ينفى عن المعرفة الأولى بدائيتها ، إذ تلتحم بالمعرفة المفاهيمية فى تخلقها المجاوز لكليهما . وهذا النوع من الشعر هو أقرب ما يمثل العملية الإبداعية فى جدلها الصعب والمثير للشبهات .

ويقابل هذا المستوى من الإبداع ما يسمى عند الفصامى « التفكير العهنى » Wooly Thinking ، حيث يبدو تفكير المجنون منفوشا كالعهن المندوف ، بالغ الإيحاء بالمعالم والوعد ، لكنك إذ تقترب منه تكتشف أنه فاقد التماسك والغاية والحدود ، لا يُنْبِىء بشىء . وهذا ما وصفه بلويلر منذ قديم[٥٢] حين قرر أن تفكير الفصامى يغرى بما وراءه ، لكنه « . . كالباب المقفول الذى ليس وراءه شىء » ، (مثل بعض أبواب ديكور المسرح) . والخلط وارد حتماً بين هذا (الإبداع) وذاك (الجنون) .

٥ - ٢ - ٤

ثم أعرج أخيراً على خبرتى الشخصية فى محاولات الإبداع ، فأختار فى هذه المرة عملاً واحداً لا هو بالقصة ولا هو بالشعر[٥٣] ، بل هو مزيج من أدب الرحلات والسيرة الذاتية ؛ فهو يحمل بين طياته من

التعرية الذاتية ومحاولات الغوص التلقائي ما شجعني على مراجعته ، حتى ضَبَطتُني وقد تناولتُ موقفي الشخصي من هذا التنشيط المكدى ، وطبيعة إحياء المعلومات الكامنة بما قد يفيد في إيضاح بعض جوانب موضوعنا هذا . ذلك بأنه يبدو أنني اقتربت في بعض مواقع هذا العمل ــ دون قصدٍ مسبق ــ من كشف علاقتي بالكتابة ، ومن حالة تهيئي للاستعادة المنشّطة لـ « ما ليس كذلك » . ثم إن هذا العمل قد **علّمني كيف أحتفظ بالمساحة نفسها حية قابلة للتنشيط برغم تباعد زياراتي لها** ؛ فقد كُتِبَ على مدد متباعدة ومتقطعة (أكثر من عامين) ، فاكتشفت أن هذا المستوى الكلي للإدراك ــ حتى لخبرةٍ محدودة في وقتٍ بذاته ــ (زمن الرحلة) يظل حيًّا ، وفي المُتناوَل ، ما ظل الطريق إليه ممكنا ، وما ظلت القدرة على التنشيط واردة ، بغض النظر عن توقيت رصد الخبرة الأولى ، ومجاوزا حتما تفصيلات الخارج المحددة .

وأورد هنا بعض ما سجلت ــ دون سابق قصد ــ في أكثر من موقع بما قد يُظهر (أ) الفرق بين مستويات المعرفة في مجال التذكر ؛ (ب) وطبيعة إحياء المعايشة فالصياغة ، من ناحية أخرى ؛ (جـ) ثم مثالاً لخبرة تحريك التنشيط المكدى ، دون إخراجه ناتجاً مباشراً مُشكّلا ، من ناحية ثالثة .

أ ــ « . . . على أني لا أعنى بالذاكرة ذلك التذكر الراوي ، بقدر ما أعنى المعايشة ، فالذاكرة أمرها عجيب أشد العجب ، وكل الحديث العلمي عن طبيعتها لابد أن يتوارى بجوار حقيقة جدّتها ، وأعاجيب مفاجآتها ، وحيوية روائحها . ذلك أن الذاكرة كما يدرسها العلماء هي ذاكرة فورية ، أو ذاكرة قريبة ، أو ذاكرة بعيدة . . . إلخ ، وكلها تعتمد على حفظ معلومات معينة ثم استرجاعها بتوقيت معين وقدر معين ؛ **أما الذاكرة التي تبرق في الظلام ، والذاكرة التي تنقض من شاهق ، والذاكرة التي تتهادى في تراخ ، والذاكرة في سباق التتابع ، والذاكرة التي تفوح رائحتها حقيقة وفعلا** ، فهذه ظاهرات ليست في متناول منهج العلم المتواضع . فليفسح لنا العلم مجالاً لنقول ونحكى »[٥٤] .

فنلاحظ هنا أن الإبداع في علاقته مع ما هو ذاكرة ، لا يسترجع بل يتلقى التنشيط المُثار . . وهو لكونه في حالة استعداد رحب يسمح بتواصل مستويات المعرفة . فهذا التلقى من « البرق الخاطف » (قارن نزار) أو الرعب من الانقضاض : « تنقض من شاهق » ، ثم السماح بأن تتهادى في تراخ ، ثم « مواكبة » طلاقة المستويات معا . ثم سَلْسَلَتها في سباق التتابع (أكثر من فريق حتما) ؛ كل ذلك يجعل هذا التهيؤ المتلقي الضامّ الرحب معا ، هو فعل الإبداع ؛ فهو تَلَقٍّ فاعل للتنشيط المُثار ، وفي الوقت نفسه هو السماح المُتَيَقّظ للمفاجآت (باختياره !) ، إذ هو مصدرها نفسه ، ثم هو الإحياء لحركية تجسد الموجودات دون تجريد (والذاكرة التي تفوح رائحتها حقيقة وفعلا) .

ب - « لا . . ليست الذاكرة . . . ، نعم ، بل إني أشعر أني أقوم (بـ) « إحياء اللحظة » . . هي عمليّة إحيـاء أعيشها كلما أمسكت القلم ، . . فكلما جلست لأكتب . . سافرت إليها من جديد ، فعشتها بكل التفاصيل والهمس والاستطراد ، والرسائل ذات المعنى ، والوعود ، والتنشيط ، والإحباط ، والمراجعة . وعلمت من ذلك أن أقل القليل من العالم الخارجي يكفيني . . . فإلى ثقب الإبرة نطلق منه سراح الكمون . . . »[٥٥] .

ثم أختتم الفصل (السادس) نفسه قائلا :

« . . وقبل أن أنسحب تماماً لا أنسى أن أترك علامة مميزة بجوار ثقب الإبرة في مخزون وجداني ، ذلك بعد أن لصقت عليه شمعاً قابلاً للذوبان ، لعله يستجيب لي تحت حرارة الاستدعاء حين أعود إليه أسحب منه الخيط من جديد »[٥٦] .

وفي هذا المقتطف نرى أن الإدراك الكلي الغائر هو في المتناول ــ بإرادة الإبداع ــ بشكل أو بآخر . ذلك بأن فعل الإرادة هنا يسهم في تنشيط اللحظة ، بوصفها كيانا لم يَنْقَضِ في زمان مضى ، **بل هي كيان قائم في مكان قابل للتناول** ، ومن ثم فهو جاهز لمعاودة التنشيط فالتلقى فالسماح فالمفاجآت فالمواكبة فالتضافر . . إلخ ؛ فتعبير « نطلق منه سراح الكمون المتفجر » إنما يؤكد ما ذهبنا إليه من دور التوجه الواعي في إطار من السماح المرن ، ومع طواعية الأداة المفاهيمية القادرة على إكمال تضافر الجدل بين مستويات المعرفة ، وأخيراً فإن الحرص على مسامية مخزون « الوجدان » وضمان السماح بالعودة هو الذي يؤكد التماسك من ناحية ، واستطاعة التناول من ناحية أخرى ، على نحو قد نستنتج منه اقتراب بعض مستويات المعرفة من بعضها ؛ وهو ما يسهل الحركة ، ويواصل الحوار فالجدل .

وحين عدت إلى قراءة هذا العمل قرب تمامه ، ولم أكن أقرؤه أولا بأول ، حتى أني سمحت لنفسي باحتمال التكرار ــ أقول حين عدت إليه ــ إذا بي أقرؤه وكأنه كُتب في جلسة واحدة (مع أنه كتب على مدى عامين كما ذكرت ، وبالتحديد لمدة بضعة أيام كل ثلاثة أشهر) ، فعدت أطمئن إلى حيوية المحتوى ودلالة كلية الخبرة ، على الرغم من التقطيع الظاهري .

جـ - « . . فما أنا بالشخص الذي يحتمل ألا يختلي بنفسه وورقه أكثر من يوم . . وهأنذا أضعها أخيراً أمامي معتذراً واعدا بحوارٍ أعمق وإنصات طيب . . وتتلقاني أوراقي ــ كالعادة ــ بسماح شديد ؛ فهي واثقة دائما أني لا أملك منها فرارا ، وأنه على عيني هجري لها هذه الدهور (يومان) ، فأمسح جبهتها ، وأداعب أطرافها ، وأنصت إلى همسها وسط هذا الصخب المتداخل ، وأقول ، وتقول ، وأنظر ، وتوافق ، وأقترح ، وتعارض ، وآمل ، وتُحذِّر ، وأبتسم ، فتتذكر ، وأتطلع للوجوه من حولنا ، فتُعَلِّق ، ويمر وقت ليس بقصير ، ثم أنظر إلى المائدة فإذا الورق خال من غير سوء ، والقلم متراخ في غير كسل ، فألملم ورقي راضياً بهذا

الاتتناس الصامت الذى لم تجرح بكارته شقاوة القلم وشهوة الكتابة »[٥٧] .

وأكتفى بالنسبة لهذا المقتطف بأن ألفت النظر إلى أن الصفحة البيضاء ، التى ظلت بيضاء (فعلا) ، كانت « مَسْقطا » جيداً لحركة المستوى الداخلى (ليس البدائى بالضرورة) وتنشيطه ، وللحوار معه وبه ، هذا الذى لم أعلم عنه إلا بعد شهور وأنا جالس لكتابة هذا الفصل . ثم هأنذا أكتشف ـ الآن ـ بعد هذا التنظير والمراجعة ، أن هذا البياض « الإيجابى » ، وذاك الاتتناس الصامت ، كانا وجوداً حقيقياً مع ما هو داخلى مُنَشِّط ، وأن هذا العجز (كما يبدو للوهلة الأولى) كان استكفاء وليس إعاقة ، (بما يقابل عرقلة التفكير فى حالة الذهان) . ثم أتبين معنى هادئا لما هو تنشيط صامت حين أضْبطُ هذا التعبير « متراخ فى غير كسل » ؛ إذ يبدو أن معايشة الخبرة الداخلية قد تكون مُرْضِيَةً فى حد ذاتها لدرجة قد تجاوز أى حاجة إلى نقلها إلى ناتج خارجى مُسَجل ، بل قد بدا لى (من واقع النص) فى هذه المراجعة ، أن هذا المستوى من التنشيط الداخلى المُكْتفى بهذه الجرعة من المرونة والسماح والحوار الصامت (الواضح) - أن مثل هذا لا يحتاج إلى نَقْلِهِ إلى القلم أصلا ، بل إن نقلَه إلى القلم فالورق هو ـ من بُعْدٍ خاص ـ ضد تكامُله الداخلى بشكل أو بآخر (لم تُجْرح بكارته شقاوة القلم وشهوة الكتابة) .

٦ -

كفاءة الوجود البشرى فى مرونته (تبادل حالات الوجود الثلاث) :

لعلنا استطعنا من خلال تأكيد حتمية التنشيط الأوْلِى للمستويات المعرفية البدائية بما هى خطوة أساسية فى حركية كل من الإبداع والجنون ، أن نبين أنهما معا يمثلان محاولة هز سكون ما هو « راتب عادى مستقر » ، ثم بعد ذلك يختلف المسار : فإما حركية تَحَلُّلية بديلة وناكصة ؛ فهو عندئذ الجنون ، وإما حركية جدلية ضامة متضافرة ؛ فهو عندئذ الإبداع .

وانطلاقا من هذا الموقع نجد أنه ينبغى علينا أن نعيد النظر فى موقفنا مما يسمى « الحياة العادية » ، حيث لا يصح ـ هكذا ـ أن يكون هذا التعبير (عند العامة والأطباء على حد سواء) هو المرادف البديهى لما هو « صحة » (نفسية !!) . ذلك بأن ما يسمى بالحياة العادية ليس إلا إحدى « صور / حالات » الوجود . ومهما كانت هذه الحالة هى الغالبة إحصائياً (معظم الناس) والسائدة زمنياً (معظم الوقت) ، فهى ليست كل الوجود حتى تسمى الحياة العادية ، بمعنى الصحة المُرَجَّحَة . ذلك لأنها لو سادت ـ هكذا ـ طوال الوقت لأصبحت عاملا معوِّقا لمسيرة الحياة ، حيث إنها قاصرة حتما عن احتواء حركية الظاهرة البشرية فى جدليتها المتصاعدة . وكما بَيَّنا فى بداية هذه الدراسة ، فإن التحدى الملقى علينا هو مواجهة هذه الشائعة السكونية بفهم أعمق لطبيعة المسيرة البشرية ، حتى لا نُخدع فنعتقد أن الصحة النفسية المناسبة ليست إلا المضاعفة المتراكمة لهذه العادية العددية الكمية السكونية . ومن هنا ينبغى أن نفهم أن ما أطلقوا عليه تعبير « الحياة العادية » Normal Life ، ليس سوى « حالة العادية » State of Normality ، على أساس أنها « حالة » من بين حالات أخرى لازمة ، بالتبادل والتفاعل ، لاستمرارية الحياة البشرية فى كفاءتها القصوى ونمائها المتصل .

فما تلك الحالات الأخرى ؟

نستطيع أن نتقدم الآن لنقول : إنها ليست سوى ما قدمنا منذ قليل ؛ أى حالة الإبداع وحالة الجنون ، على أساس أنها ألوان النشاط المتبادِلة (والمتداخلة والمتفاعلة) مع حالة النشاط العادى الغالبة . وإذا كنا نقبل أن تتبادل حالة العادية مع حالة الإبداع ، فكيف نتصور ضرورة التبادل مع حالة الجنون ؟

هنا لابد أن نرجع إلى ما سبق تحديده من مفهوم الجنون الذى نعنيه الآن ، وهو المفهوم الحركى الأول (دون مفهوم الناتج المستتب) ؛ أى أنه « . . العملية التى يتفكك بها الكيان البشرى ، تركيبا وسلوكا » . . إلخ . والخلط بين المفهومين هو السبب فى إشاعة الإرعاب الذى يلاحقنا ويحول دون إبداعنا ، حيث ندمغ أى « حركة » بوصفها مؤدية حتما إلى هذه النهاية الساكنة المتفسِّخة ؛ وكل ذلك تبرير لاستمرار غلبة « العادية » طوال الوقت (طلبا للسلامة) . وعلى ذلك فإن حالة الجنون التى نُصِرُّ هنا على أنها إحدى الحالات اللازمة لكفاءة الوجود البشرى ، هى مرحلة ضرورية (مهما قصر زمنها) للوصول إلى حالة الإبداع ؛ وفهمنا الأعمق لكل من هذه الحالات هو الوسيلة الأولى لاستعاده التوازن لتأمين استمرارية حركية الوجود الجدلية . وبتعبير آخر ، فإن كفاءة الوجود البشرى ، إنما تتحقق بمرونة الحركة وسلاستها ، والتفاعل بين الحالات الثلاث : حالة العادية ، وحالة الجنون ، وحالة الإبداع ، التى تعد حالة الجنون أخطرها (انظر بعد) .

ولقد قصدت أن أستعمل تعبير « **كفاءة الوجود البشرى** » ليحل محل تعبير « **الصحة النفسية** » حتى يتضح أن المفهوم السكونى الشائع عن ما هو صحة ، ليس مرادفا لما يَعِد به الوجود البشرى ويستطيعه فى حركيته النامية الغائية .

وقد سبق لى أن رفضت مفهوم « العادية » مرادفا للصحة النفسية[٥٨] ، حتى أنى انتهيت إلى أن هذه العادية إنما تمثل أحد مستويات الصحة النفسية (وليس كلها) ، بل قلت حينذاك : « **أدنى** مستويات الصحة النفسية . لكنى وضعت حلا « سكونيا توازنيا » للخروج من هذا المأزق ، حيث رأيت أن الصحة النفسية هى « توازن القوى التى توجه إمكانات فرد معين فى مجتمع ما ، فى وقت بذاته ، لتحقق لهذا الفرد احتياجاته المرتبطة بدرجة تطوره ، التى يتم بها التوافق الداخلى ، والتلاؤم مع من حوله . . . »[٥٩] . وهنا نلاحظ كلمات « توازن » ، و « إمكانات » و « احتياجات » ، التى تشير إلى غلبة درجة ما من السكونية والكمِّية على هذه المرحلة ؛ حيث تصورت أن هذا التوازن هو الأصل ، وأن نوع « الصحة » (أى مستواها) إنما يختلف باختلاف غلبة استعداد بذاته على آخر ؛ أى أن المسألة فى النهاية هى ترجيح استعدادات بذاتها على استعدادات أخرى موجودة منذ الولادة . ولم أتعمق حينذاك فى العلاقة المتداخلة بين هذه الاستعدادات ، ولا فى أصولها أو تفاعلاتها . وبتعبير آخر فإن أهم قصور فى هذا التصور لا يكمن فى

سكونيته أو تصنيفه للبشر فى مستويات فحسب ، بل يتمثل فى رسم تلك الاستعدادات (الدفاعية ؛ والمعرفية ، والخالقية) كذلك ، وكأنها منفصلة عن بعضها البعض ، ويحل بعضها (بالإزاحة) محل بعض ؛ بعد أزمة صراع تتفوق فيه (فى نهايته) إحداهما على الأخرى بحسب مرحلة التطور .

ثم تطورتْ رؤيتى للصحة النفسية بتطور نظرتى للحتمية البيولوجية ولدور الإيقاع الحيوى فى حركية التطور ، وبخاصة فى الشخص العادى ، على أساس أن حركية الحياة ، بما تشمله من تفكيك ، فتعزيز ، وفرص إبداع ، هى حركية منتظمة دائمة ويومية وبيولوجية أساسا . ومن ثمّ ذهبت إلى أن الإبداع – كما نعرفه ناتجاً مشكلاً – هو بعض مظاهر الإبداع الحيوى الممتد ، حيث « . . . تُعد (الظاهرة البشرية) أصلا (دون تشويه) ظاهرة حيوية نابضة . . فى دورات هيراركية متناغمة التناوب والدوائر – ديالكتيكية الحركة من خلال الإيقاع الحيوى على كل المستويات . ويستتبع ذلك أن يظل التركيب البشرى فى حالة حركية متناوبة ، تشمل – فى أحد أطوارها – تفكيكا يهدف إلى إعادة التنسيق والولاف على مستوى أعلى . . . ويمثل مفهوم النمو المتصل فى دوراته الإيجابية تواصل الإبداع على المستوى الفردى ، كما يمثل الحلم إبداعا بيولوجيا آخر على مستوى الدورة الليلنهارية ، وأخيرا فإن الناتج الإبداعى (وأحد صوره الإبداع الأدبى) هو الصورة المُحَوَّرة الرمزية لهذه العملية الحتمية ، على مستوى فائق من الوعى والإرادة »[٦٠] .

ومن هذا المُنطلق عدلت عن تقسيم الناس إلى مستويات ، وتماديت فى فهم دوام حركية النمو (والإبداع) حتى بدون ناتج إبداعى (أو : خصوصا بدون ناتج إبداعى رمزى) ، وذلك « . . بافتراض أن الإبداع هو حتم حيوى (بيولوجى) حياتى (وجودى) ، وأن مظاهره فى الفن والأدب وتشكيل النغم والخط واللون . . إلخ ، ليست إلا بعض صوره الظاهرة والباقية . . . لكنه – من ناحية أخرى – هو فعل يومى لكل الناس على مستوى ما ، كما أنه حتم تطورى للنوع البشرى بشكل أو بآخر »[٦١] .

ثم تجىء هذه الدراسة الحالية لتوضِّح أبعاد هذه النقلة – فى فكرى – من السكون (النسبى) إلى الحركة الإيقاعية ، ومن التصنيف الطبقى (تطوريا) إلى فهم طبيعة إبداعية المسيرة البشرية بصورها المتنوعة فى عمومها ؛ فكما أن الصحة النفسية لا يصح أن يكتفى فى قياسها بما هو عادى ، كذلك فإنها لا يصح أن ترتبط بما هو مستوى توازنى (مستقر) ، حيث تبين بعد ، كما أسلفنا ، كيف أنها ترتبط أساسا بمرونة الحركة وسلاستها والتفاعل بين حالات الوجود ، وباستمرارهما (الحركة والتفاعل) ، وصولا إلى توليف أعلى . وكما لم **يصح تصنيف البشر إلى مستوى خالقى (إبداعى) ، وعقلانى (معرفى) ، ودفاعى (عادى)** ، وتصنيف استعداداتهم إلى قدرات **تكاد تكون منفصلة ، ومتجاورة ، فإنه لم يعد يصح تصنيفهم بصفة عامة أو دائمة إلى مبدع ، وعادى ، ومجنون** ؛ لأن الطبيعة البشرية بمسيرتها الحيوية إنما تتطلب تبادلا حتميا بين حالات الوجود هذه ، **حيث لا تصلح غلبة إحداها لاستمرار النمو والتطور ؛ فلو غلبت العادية طوال الوقت ، لتجمدّ الوجود ، ولوْ غلب الجنون طوال الوقت ، لتمادى التناثر فتحلل الوجود ، ولو غلب الإبداع طوال** الوقت ، لتقلص الوجود مفتقرا إلى مادته المتجددة الأولية اللازمة لحركية الجدل وكشف المعارف .

وينبغى أن نوضح هنا – ثانية وكثيراً – أن اعترافنا بـ « حالة الجنون » على أنها مرحلة لازمة ، لا ينبغى أن يعطيها أية شرعية للتمادى ، كما أن دفاعنا عن حق التواجد والتبادل والتفاعل هو دفاع عن حالة الجنون (حالة كونها حركة) ، وليس عن ظاهرة الجنون (حالة كونها إقامة) ؛ أى أننا إنما نقبل الجنون – وندافع عنه – بما هو حالة مرحلية حتمية فى إطار حركية متكاملة (لكن أبدا ليس بوصفه ظاهرة مستقرة) ؛ نقبله على أنه حالة بالنسبة للبدايات دون المسار (إلى التدهور والنكوص المُنْتَبَّ) . **ولا مفر من ذلك إذا كان علينا أن نواجه حتمية مغامرة الإبداع الحقيقى ؛ فرفض الجنون كليةً وابتداءً هو رفض للحركية ضمنا ، ورفض للإبداع إذن .**

ومع أننا تحدثنا عن التبادل والتداخل بهذا الإلحاح ، فإن تمييزا واجبا لابد من تقديمه للتفرقة بين بعض هذه الحالات وبعضها . وبقدر ما نأمل أن يساعدنا هذا التمييز على عدم الخلط ، خصوصا بين الجنون والإبداع ، نرجو أن يكون هذا التمييز (المُجَدْوَل اختصارا : جدول – ١ –) مدخلا للانطلاق إلى النظر فى نوعية العلاقات المطروحة ، وبخاصة بين الجنون والإبداع ، كما يجدر بنا الانتباه مرة أخرى إلى صفة « حالة » بالمقارنة بتعبير « مستوى التوازن » فى المحاولة الأولى[٦٢] ، حيث « الحالة » هنا حركية أساسا ، أما « المستوى التوازنى » فهو سكونىّ بصفة عامة ؛ ذلك لأن تأكيد ما هو حالة هنا هو المفتاح لفهم حركية المسيرة البشرية بمختلف أوجه مثولها المتناوب المتفاعل وجدليتها .

ونظرة سريعة إلى جدول (١) تُظهر بعض أوجه الشبه بين الجنون والإبداع ، خصوصا من حيث التعدد ، والتفكك ، والشحن ، والنشاط ، وفى الوقت نفسه تُظهر أوجه التضاد بينهما مجتمعينْ (الجنون/الإبداع) وبين حالة العادية ، فكأنهما معا هما ضد ما هو عادى . وفى الوقت نفسه فإن وجه التضاد بين الجنون والإبداع ليس خافيا ؛ ففى حين نجد الجنون – فى ناحية – تأكيدا لمعالم التنافر والتناثر والعجز والدوائرية وقصر النفس ، نلاحظ فى ناحية الإبداع ملامح الضم والمواكبة والتخلق والمرونة والغائية الصاعدة والنهايات المفتوحة .

على أن ما يهمنا بصفة خاصة فى هذا الصدد ليس هو مجرد تمييز الشبه والاختلاف ، بقدر ما نود أن نؤكد من أن الحالات الثلاث هى صور الوجود المتبادلة عند كل الناس ، وهذا ما يجعلنا نتقدم خطوة لازمة فى محاولة تحديد مجالات ظهور كل « حالة » عند الشخص العادى (أساسا) ، ثم احتمالات تمادى أى منها .

فحالة الجنون هى المتمثلة فى المراحل الأولى للنشاط التفكيكى للحلم ، كما تظهر نادرا فى بعض حالات السماح بالنكوص المؤقت ، تلقائيا ، أو بفعل الكيمياء (المهلوسات على الخصوص) ، وأخيرا **فهى تظهر لمدة أطول وبشكل أخطر فى الجنون كما هو معروف فى شكله المرضى** . وقد تتمادى وتستتب حتى لا تعود تصلح لأن تعد مرحلة (عابرة) إلى ما هو إبداع ، اللهم إلا فى نوع نادر من الجنون الدورى الذى يعقب نوبته تغير نوعى فى الشخصية من حيث هى كل ، إلى

ما هو مجاوزة تطورية لما كان قبل نوبة الجنون ، وكذلك فى بعض حالات الصرع عند بعض المبدعين مثل ديستويفسكى[٦٣] ، حيث قد يخرج المبدع من الصرعة أكثر مرونة ، وامتدادا للذات ، ومن ثم أرحب إبداعا .

أما حالة الإبداع فهى التى تقابل الأطوار الولافية التعزيزية لنشاط الحلم بعد التفكيك المبدئى[٦٤] ، كما تظهر فى تأليف الحلم قبيل اليقظة أو حتى بُعيدها[٦٥] ، (ولكنها ليست هى ــ بداهة ــ حكاية الحلم مزيفا بتلفيق بعض الذاكرة لإلغاء فاعليته التطورية) . وكذلك فإن حالة الإبداع هى الحالة التى تسمح لأزمات النمو الفردى فى دورات النمو أن تختتم بنقلةٍ إلى دورة أرقى ، وهكذا . وأخيرا فهى تُعلن عن نفسها بشكل صريح ومباشر فى « الناتج الإبداعى » كما هو معروف بأشكاله العلمية والأدبية ، ثم فى الإبداع الذاتى دون ناتجٍ خارجه فى حالات « الإبداع الإيمانى » (خبرات التصوف الحقيقية ــ انظر بعد) .

أما حالة العادية فهى الغالبة فى معظم الوقت عند معظم الناس فى حالة الصحو ، ولا ينبغى التقليل من أهميتها وضرورتها ، كما لا ينبغى أن تترادف فى الوقت نفسه مع الصحة النفسية دون سواها كما بيّنا . وهى حالة العمل الراتب ، والتحصيل المنتظم ، والتبادل الهادىء ، وتأكيد الثابت ، وتثبيت المؤكد ، وإتقان الخطوة ، وتهدئة الحركة ، والالتزام بالأغلب . . . إلخ . وكل ذلك حيوى ولازم ومحورى فى ذاته وفى علاقته بمتطلبات الحالات الأخرى .

فلكى يطّرد النمو البشرى لابد من وعاء ، ومحتوى ، ودرجة من التنظيم المستقر (العادية) ، ثم لابد من تحريك وتفاعل ، يحدث عشوائيا فى البداية (جنون) ، ثم لابد من حركية وجدلية وتوليف (إبداع) وهكذا .

وأهمية هذا المدخل إلى الطبيعة البشرية هو أساسه البيولوجى من جهة ، وإيضاحه للإبداع البشرى فى ذاته من جهة أخرى ، وذلك قبل ناتجه الرمزى ، ثم قبوله لـ « العادية » أساسا ومُنطلقا ، دون السجن فيها طوال الوقت ، وأخيرا نظرته النوابية الحركية لمسيرة البشرية المتنامية فرداً ونوعاً .

٧ -

مسار التبادل ودوراته :

١ - إن الإنسان فى حركته النوابية إنما يعيد تنظيم ذاته تركيبيا (وهى المتمثلة فى معظم الوقت فى نمط سلوكه ظاهريا) بطريقة دورية منتظمة ؛ ويظهر ذلك بشكل واضح فى دورات النمو الفردى[٦٦] ، كما يتحقق ــ بما لا يظهر تحديدا ودائما فى السلوك اليومى ــ فى الدورة الليلنهارية من خلال تبادل اليقظة/النوم/الحلم[٦٧] ، وتكون محصلته الحيوية هى أساس الإبداع العادى متمثلا فى مرونة الوجود ، وكفاءة الوظائف ، ومواكبة الطبيعة ، (التى من بعض مظاهرها هارمونية الإيمان) ، كما أنها أساس تطور النوع على المدى الأبعد (تطوريا) .

٢ - إنه لو تم هذا (الإبداع الذاتى فى دورات النمو) وذاك (الإبداع اليومى فى الدورات الليلنهارية المواكبة لنوابية حالات الوعى) بطريقة مضطردة ، ومناسبة ، وكافية ، فإن الإنسان لا يُضطر ــ ابتداء ــ إلى « إنتاج » إبداع خارجٍ عن ذاته ، يسجله برموز وتشكيلات منفصلة عن مسيرته الحيوية ، **كما أنه لو تحقق هذا الفرض المحال فلن** يضطر أحد إلى التناثر الخطر ، إذا ما تفكك عشوائيا فى حالة الصحو ، أى أنه **لن يُضطر إلى الإبداع** (كما هو معروف وشائع الآن) ، **كما أنه لن يتزلق إلى الجنون أصلا .**

وبألفاظ أخرى (والإعادة واجبة تخفيفاً للصدمة) : إنه على فرض أن الإنسان ينمو باطراد مرن ومناسب (بالتبادل التلقائى الآمن السالف الذكر) كما فعل منذ ملايين السنين خلال تاريخه الحيوى دون تدخل بوعى يقظ أو إرادة محددة ، فإن مسيرته ستطرد بلا حاجة إلى إبداع وَثْبِى خارجٍ عن كيانه ، وبلا خوف من جنون تفسخى يهدد بالانقراض .

٣ - لكن المسيرة ــ فى واقع الأمر ــ لا تسير بهذه السلاسة النظرية ، سواء كان ذلك نتيجة لطبيعة القوانين التطورية الناقصة ، أم كان نتيجة لكارثة سوء استخدام الوعى والإرادة (من مكتسبات الإنسان الأحدث) على نحو ترتب عليه تدخل أخَلّ بالتوازن حين رجّحَ وسيلة (ومستوى) عن غيرها (انظر بداية الدراسة) . وحين ألغى أولا بأول نواتج تنشيط الحلم ، سواء بتزييفه بالتفسير ، أو بإغفاله كلية ، ومحو آثار حركته أولا بأول ، ثم حين فصل الإنسان عن الاتصال المباشر بدورات الطبيعة ، وأخيرا حين غالى فى قيمة ناتج الإبداع على حساب الإبداع ذاته ، فمن خلال كل ذلك راحت المسيرة تجرى بخطى غير متوازنة ، فى ظروف غير ملائمة ، معظم الوقت .

٤ - لكن الدورات الليلنهارية (الصحو/النوم/الحلم) ظلت فى عملها المنتظم تحاول الإقلال من تدخلات الوعى والإرادة ، كما تحاول أن تسمح للتفكك (الجنون) أن يتم فى مستوى سرى بعيداً عن الإرعاب والإخماد معا (داخل سَتْر النوم) . ويبدو أنها نجحت نسبياً ، فقللت من عمومية الحاجة إلى مغامرة الإبداع وإلحاحها ، كما قللت نسبياً من ظهور الجنون الصريح عند أغلب الناس .

٥ - وفى الحالات الأقل ، التى لا تنجح فيها هذه الدورات الليلنهارية فى أن تستوعب ناتج الإيقاع الحيوى فى الإبداع الحيوى البالغ المرونة والضآلة ، كما لا تستطيع حالة « فرط العادية » Hypernormality أن تواصل الإبطال والمحو فى أثناء الصحو أولا بأول ــ فى هذه الحالات ، بالإضافة إلى متغيرات أخرى[٦٨] ، قد يضطر الفرد إلى التعرض لنوبة بَسْطٍ جسيمة Megasystole (= Major unfolding) ، وذلك فى أثناء وعى الصحو (أو حتى فى أثناء وعى النوم مع امتداده فى حالة الصحو) على نحو ينتج عنه تفكك مفرط يهدد الكيان القائم . وحتى فى هذه المرحلة لا يصح أن نطلق اسما بذاته على هذه النوبة ، نظرا لاختلاف المسار اللاحق (الذى سيحدد الاسم بأثر رجعى) .

٦ - بعد هذه الهجمة التخلْخُلِيّة ، قد يُعاد التنظيم إلى سابق عهده ، مع أن ذلك يكاد يكون محالا إلا بالنسبة لظاهر السلوك ، ومن خلال نظرة ضحلة . ذلك بأن جرعة التخلخل إذا ما وصلت إلى هذه الحدّة ، فإنها تختلف عن جرعة التعتعة اليومية ، التى يمكن استيعابها من خلال حركية نشاط الحلم النوابية ــ تختلف إلى درجة تتطلب استيعاباً أشمل فى تفاعلٍ أعمق ، حتى يمكن احتواؤ ها دون عودة إلى

سابق التنظيم ، وإلا فلم كان البسط الجسيم ؟ فإن قيل إن ثمة عودة « لما سبق » قد تمّت ، فلابد أن يُثبت بنظرة أعمق أنها ليست كذلك على نحو تام ، حيث يفقد « العائد » عادة قدرا يزيد أو ينقص من مرونة وجوده ، وحساسية مُواكبته ، وحركيّة استمراريته ؛ وهذا كله إذا ما تمادى حتى ظهر جليا فى السلوك ، كان أقرب إلى ما يسمى فى الأمراض النفسية « اضطراب الشخصية » (وبخاصة النوع النمطى) ــ وهو الصورة المبالغة (المرضية) من فرط الجمود على نمط شبه عادي بشكل يعوق النمو حتما [٦٩] .

٧ - أما الاحتمال الثانى (وهو مع الاحتمال الذى يليه موضوع دراستنا) فهو أن يتمادى التخلخل والتباعد ، ويتصاعد التنشيط ، والفوران ، حتى تسود الوسائل البدائية ، وتظهر المستويات الأولية ، بما فى ذلك غلبة الصور ، والإدغام ، وعجز اللغة ، ومظاهر النكوص . . . الخ ؛ وهو ما يسمى الجنون .

٨ - على أن ثمة احتمالا صعبا قد يتوجه إليه المسار ، وهو أن يستوعب الفرد هذا التخلخل الضاغط أو التنشيط الملح دون الخوف منه ، أو الإسراع إلى كبته (اضطراب الشخصية) ، ودون التوقف عنده ، أو الاستسلام لتماديه (الجنون) ؛ إذ يتقبله ويحيطه ، ويترجم ما نشط فيه من بدائيات إلى لغة مفاهيمية مرنة وقادرة على استيعابه والتجدد من خلاله فى آن واحد . وهو يقوم بذلك بحيث تتخلق الذات منه وتتمدد به ، أو يخرج فى شكل ناتج أرقى ، مُشكَّل فى صورة رمزية خارجية مسجلة ؛ وهذا هو الإبداع (بفعل فاعل مُبْدع مسئول) .

وقد تعمدنا أن نعرض هذا التسلسل حتى فيما لا يتعلق بأساسيات موضوع الدراسة ، وذلك للأهمية القصوى التى تترتب على الاقتراب الطولى من نشأة الجنون والإبداع إذا ما أردنا أن نستوعب طبيعة تنوع احتمالات العلاقات فيما بينهما .

فما طبيعة ذلك ؟

٨ -
تنوع العلاقات بين الجنون والإبداع وأنواع الإبداع المقابل :

لاحظنا فيما تقدم أن العلاقة بين الجنون والإبداع تشير إلى أن ثمة بداية مشتركة ، وموقفا متحدا ومضادًّا لغَلَبة « حالة العادية » ، ولاحظنا فى الوقت نفسه أن ثمة مسارا مختلفا وناتجا متنوعا لكل منهما ، مع احتمالات تبادل ، أو تضاد ، بما يحمل كل ذلك من آثار مختلفة على مسيرة النمو ، التى يعد أحد **مظاهرها « الإبداع » ، وبعض مضاعفاتها « الجنون »** . وكل هذا يحتاج إلى بعض الإيضاح .

فالزعم بأن ثمة شبها بين الإبداع والجنون ينبغى أن يعاد النظر إليه من خلال تلاحق المراحل التى عرضناها فى التسلسل السابق (فقرة ــ ٧ ــ) ، لنجد أن الشبه يأتى أساسا من أن كلا منهما هو نقيض حالة العادية ، وأن انبعاثات بداية كل منهما هى واحدة من حيث تنشيط المعرفة الأولية ، وإحياء وحدات لغة بدائية سبق كبتها أو إهمالها ، أو تأجيل التعبير بها أو حفظها ، ناهيك عن تشويهها ، ودغمها . . إلخ . وفى هذه المرحلة الأولى على وجه التحديد يكاد يكون من المحال التمييز اليقينى ، أو حتى المرجح ، للمسار الذى سوف تتجه إليه خطوات الحركة . لذلك فإنه يمكن أن يعد الشبه بين انبعاثات البدايات الأولى للعمليتين كما لو كان تطابقا ، بل إن واقع الأمر يكاد ينفى أن ثمة ظاهرتين أصلا يمكن التمييز بينهما فى هذه المراحل الأولى . ومن ثم فليس مطروحاً ابتداء أن نتحدث - فى هذه المرحلة الأولى ــ عن تشابه أو اختلاف ؛ وتأكيدنا للتطابق هنا لا يمتد إلى أى إشارة إلى تشابه فى المسار أو فى النتاج . وللأسف ، فإن الأبحاث السائدة فى هذا المجال إنما تركز على ظاهر سلوك المبدع والمجنون فى شخصية كل منهما ، وطباعه وبعض أعراضه ، وقد تتناول الناتج بنسبة أقل تواترا . لكن الحديث عن احتمال جدلية بينهما لابد أن يركز على عملية تطورهما قبل سمات أى منهما أو أعراضه أو ناتجه . وهذه الجدلية المحتملة يمكن أن نبدأ فى النظر فى طبيعتها إذا افترضنا أنه بعد بداية البداية التى أشرنا إليها سابقا يحدث انقسام حركى يسمح بالتمييز فى اتجاهين متضادين . ثم إنه نظرا لقربنا ــ بعدُ ــ من البداية « هكذا » ، فإن توجُّه كل منهما ودينامياته مع هذا الاقتراب المتلاحم ، إنما يسمح بجدلية ما ، تقل فرصها بداهة كلما تمادى التميز واختلف المسار ، فاتسعت المسافة ، لتحل محلها علاقات تضاد أخرى . وهنا يجدر بنا أن نميز بين ثلاثة ألفاظ سوف نستعملها فى شرح أشكال التضاد المحتملة فى العلاقة بين الإبداع والجنون ، وهى ألفاظ الإبعاد ، والنفى ، والتناقض ، ولسوف أحاول أن أحدد الفروق بحسب استعمالاتى لها هنا (وربما فيما بعد) من خلال تحديد نوع العلاقة ، ومدى المسافة ، وتوجّه الحركة بين كل طرف من أطراف القضية ، والطرف الآخر .

ففى « الإبعاد » : يكون الضد نافرا عن ضده ، ظاهرا على حسابه ، متجها عكسه ، بعيدا عنه .

وفى « النفى » : يكون الضد مُبطلا لضده ، شالاً لفاعليته (= ماحيا أثره الظاهرى) ، كما تكون المسافة بينهما ثابتة (مجمّدة) ، ويكون التوجه (لكل منهما) دائرا فى محله ، وفى اتجاه عكس الآخر ، مع الثبات فى الموقع (أو فى أى حركة مكافئة بلا دفع) .

أما فى « التناقض » فيكون النقيض مواجها لنقضيه ، ملازما له ، متداخلاً فيه ، حتى تكاد المسافة تختفى لتتجدد متخلِّقَةً باستمرار ، كما يكون التوجه هو « محصلة » المواجهة إلى اتجاه يشملهما معا .

وكل هذه العلاقات مطروحة فيما بين الإبداع والجنون .

فعلاقة الإبعاد هى ما نلاحظه فى المرحلة الأخيرة من مسار كل منهما ، إذ الإبداع فى النهاية هو عكس الجنون إبعاداً ، من حيث إن أحدهما ينسلخ عن الآخر ، فيظهر على حسابه ، متجها عكسه ، بعيداً عنه ، فيُمثّل أحدهما فى الوعى ليطرد الآخر إلى ظُلْمة العمق . وكأن الإبداع هنا إذا ما تغلب فظهر سلوكاً معلنا ، وناتجا محدداً ، فإنه يفعل ذلك بإخفاء الجنون فى داخل الذات كامنا ، ضاغطا فى الوقت نفسه ، فكلما زاد تناثره حركة ، زاد الإبداع الظاهر تماسكاً (والعكس صحيح ، إذا ما ظهر الجنون المقابل لهذا المستوى من الإبداع ، وهو ما لا مجال لتفصيله الآن)[٧٠] . ويظل هذا الإبداع (إبعادا) ملحا ، وظاهرا ، ونشطاً ؛ بقدر ما يظل الجنون كامنا ومهدداً فى آن واحد . وهذا النوع من الإبداع يتمثل فيما هو ناتج رمزى تشكيل ملموس ومسجل ، أكثر مما هو حالة حياتية معيشة . ثم إنه ليس هو المستوى

الأقصى من الإبداع ، كما أنه ليس الإبداع المسئول عن تغيير النوع . ويمكن أن نطلق عليه اسم « الإبداع البديل » ، على أساس أنه بديل الجنون إبعادا ، وفى الوقت نفسه هو بديل الإبداع الأقصى (أو الجدلى الذى سنسميه من الآن : الفائق) (جدول رقم ٢)[٧١] . وأهمية تحديد هذا النوع البديل المهم برغم قصوره عن الفائق ، هو أن نوضح دوره ، وفى الوقت نفسه أن ننبه إلى خطورة الوقوف عنده ، أو التمادى فيه ، على حساب ما هو أهم وأرقى . فإذا رضينا أن نتقبله بديلاً عن الجنون فهذا مطلب رائع وبديهى ؛ وإذا استلهمناه بعض إرهاصات ورؤى مستقبلية ، فهذا تمهيد معرق ضرورى ؛ **إما إذا حل محل الإبداع الفائق طوال الوقت (بديلا عنه أيضا) ، فأجهض نبض النمو الحيوى ، فرداً فنوعا ، فهنا يصبح معطلا بشكل أو بآخر .** لكننا لا نستطيع أن نحدد بشكل مطمئن متى يكون بديلا عن الجنون ، ومتى يكون بديلا عن الإبداع الفائق ؛ وهو فى الأرجح بديل عن الاثنين معا ، حيث إن الإبداع الفائق يحمل كل إرعاب الجنون وملامح تناثره . ولكى نميز هذا النوع البديل علينا أن نضيف إلى افتقاره إلى نبض الشمول المحتوى للجنون ، أنه إبداع منفصل عن صاحبه بعد إفراغه منه ، حيث إنه بديل ـ أيضا ـ عن إبداع ذات المبدع ؛ إذ يوجد (أغلبه) خارجا منه/عنه . لذلك فهو يترك شخصية المبدع دون تغيير جوهرى بعد كل خبرة إبداع ؛ لأن صاحبه ـ مرة أخرى ـ قد أحل الخارج ، بما أبدع ، محل ذاته ، **ولأنه بإبداعه هذا لا يجادل جنونه ، وإنما يستبعده ؛ إذ يُحل محله (محل جنونه) كلاً منتظما محكما** (جدول رقم ٢) قادرا على تغطية تناثر الجنون التابع فى الداخل وقمعه . والمبدع هنا يستعمل لغة مفهومية ضابطة ومنضبطة بطريقة جميلة منسقة ؛ وهو يكاد يرتعب من توقفه عن الإبداع خشية أن يقفز البديل ، حتى ليمكن أن يسمى هذا الإبداع أحيانا بالإبداع القهرى : « إما أن تُبدع أو تُجن » (اللهم إلا إذا انطفأ بعلاقة أخرى : النفى (انظر بعد) ، أو تطور إلى علاقة أرقى : التناقض فالجدل) . وقد تتبادل خبرة الإبداع البديل هذا مع نوبة جنون عند الشخص نفسه ، ويكون هذا الجنون من النوع البديل عادة ، ما لم تتغير العلاقات . ويظل احتمال التناوب قائما ما ظلت علاقة الإبدال هى العلاقة الغالبة .

أما علاقة النفى : بحسب التعريف السابق فهى علاقة تسوياتية (حَلْوَسَطية) . وهى تعرض نفسها ، أو تفرض نفسها ، فى المراحل الوسطى لتطوير العمليتين . وهنا ينجح أى منهما ، بل كلاهما ، فى أن يبطل مفعول الآخر ، فيتجمد فى علاقة ساكنة ، إذ تثبت المسافة بينهما ، وتستدير الحركة فى محلها ، كل عكس الآخر ، أو تتجمد بأى بديل مكافىء فى أى اتجاه ، فيصبح « البسط » المعلن محالا ولا يظهر ؛ فلا إبداع ، ولا جنون . ويبدو هذا المسار شديد الشبه بما أشرنا إليه عند القول (بالزعم) بالعودة بعد الخلخلة إلى سابق العهد (دون عودة حقيقية) كما ذكرنا . ويكون ناتج هذه التسوية المتجمدة هو احتمال الاكتفاء باستمرار ظاهر ما هو حالة « العادية » ، التى إذا ما بولغ فيها بدت تصنيفا مرضيا على نحو ما أشرنا إليه ، وما يسمى « نمط اضطراب الشخصية » ، الذى يعد من بعض صوره الجمود الدينى والأيديولوجى . وهذا الحل بالنفى قد يتبادل مع الحل بالسلب ، ونادرا مع الحل بالتناقض الناقص (انظر بعد) ؛ وهو الذى يفسر بعض شذوذ السمات عند بعض المبدعين ، خصوصا فى فترات السكون (اللا إبداع) ؛ وهو ما يبدو كأنه : السلامة من الجنون (بالجمود) على حساب حركية الإبداع .

أما العلاقة الأهم والأخطر فهى علاقة التناقض كما عرّفناها ؛ وهى العلاقة التى تتعلق بعنوان هذا المقال كما اقتُرِح علىّ منذ البداية ، والتى تساءلنا حول إمكانية وجودها أصلا حين عرضنا اتفاقنا مع « أريتى » على أن يكون الإبداع هو الناتج الوِلافى لجدلٍ بين العمليات الأولية والعمليات الثانوية بعمليات ثالثية تشمل الاثنين معا ، لكننا بعد هذا الاستعراض المتشعب ، نجد أنفسنا وقد تقدمنا خطوة أبعد إلى احتمالية جدل أعلى ، ليس بين المعرفة البدائية والمعرفة المفاهيمية ، بل بين نقيضين يتكونان فى اتجاهين مختلفين (أو فى هذه المرحلة ، يتحركان إلى اتجاهين مختلفين) ، وأنه إذا لم تحدث منذ البداية أية تصفية للموقف بالإبعاد (الإبداع البديل) أو بالنفى (إبطال/إحباط الإبداع وإحلال اضطراب الشخصية محل الجنون) ـ إذا لم يحدث هذا أو ذاك ، فإن جدليةً ما تطرح نفسها فى بداية العمليتين أساسا (ثم بعد ذلك بشروط أصعب) ، بمجرد تخلخل الكيان القائم ، وقبل التميز الصريح إلى ما هو إبداع أو جنون (حتى يمكن أن نسمى مرحلة التميز هنا : مشروع إبداع ومشروع جنون) ، ويكون فى التقارب والحركية فرصة لجعل التناقض مُوجّهاً بما يسمح بالتلاحم والتصارع والتناغم واحتمال توجههما معا إلى ما يجاوزهما ؛ إلى ما هو « الإبداع الفائق » الذى يحتويهما فى كل أعلى . ذلك بأن هذا النوع من الإبداع هو الذى يحتوى الجنون فى كليته (إذن : دون تميُّز إلى جنون) ؛ **فهو ليس بديلا عن الجنون مثل النوع السابق ، لأنه لا يظهر على حساب جنون كامن متربص ، بل هو يستوعبه ويلتحم به ليتخلق معه إلى ما يجاوزهما** . وهو ـ بذلك ـ فى حركية كلية لا تترك جانبا من الوجود إلا شاركت فيه ، بما فى ذلك الوجود الجسدى[٧٢] . كذلك تتميز مسيرة هذا النوع برعب خاص قبيل خوض التجربة (إنا سنلقى عليك قولا ثقيلا) ، وكذلك تتميز بإثارة حفز مسئول عن فعل تلقيها (فحملها الإنسان) ، وهو إبداع لا يعقبه هدوء تفريغى يعلن التخلص من توترٍ ما (كما هو الحال فى الإبداع البديل) . وكل هذا ـ بداهة ـ لا يترُك المبدع كما هو بعد إبداعه ، بل تتمدد ذاته من خلاله إلى درجة يختلف هو بها ، كما يختلف ـ قليلا أو كثيرا ـ إبداعه التالى . ومثل هذا المبدع غير معرض ـ بالقدر نفسه ـ إلى أن تتبادل نوبات إبداعه مع نوبات جنونه ، كما أن فرصة جنونه تتناقص باستمرار ؛ لأن الجنون عنده لم يعد مكبوتا بإبداع بديل ، وإنما هو جزء ظاهر متداخل وملتحم فى الإبداع نفسه . ثم إن مثل هذا المبدع لا يتميز ـ عادة ـ بصفة خاصة من تلك الصفات التى تعلن ما هو اضطراب فى الشخصية كما أسلفنا (وهى بعض ناتج علاقة النفى) . وهذا الإبداع هو طفرة نوعية كلية ، أحد مظاهرها الناتج المبدع ، وبقية علاماتها التغير الجذرى فى الوجود ؛ وهو ما يصف ـ مثلا وأساسا ـ الخبرة التصوفية الحقيقية ، التى لا تحتاج بذاتها إلى ناتج معلن دائما .

وبديهى أن إبداعا بهذه الخصائص ليس هو المتواتر ، وأنه حتى إن وجد أحيانا ، فقد يصعب أن يتكرر كثيرا ، ناهيك عن أن يستمر طويلا (هذا فى مجال ما هو ناتج رمزى مُشَكَّل) ، كما أنه قد تتبادل علاقة الجدلية هذه ، المسئولة عن الإبداع الفائق ، مع علاقات

النفى والإبدال ، على نحو يجعل ناتج الإبداع ، وصفات المبدع ، تتأرجح فى مسارها الطولى بحسب ما يتغير عنده من علاقة الإبداع بالجنون فى كل آن ، وكل تجربة ، وكل إبداع . وكما ذكرنا فإن فرصة العلاقة الجدلية ـ لصعوبتها وخطورتها ـ إنما تتاح فى المراحل الأولى لتميز العمليتين ، وتقل باستمرار مع تطور المراحل ، وتباعد العمليتين ، واختلاف التوجُّه ؛ ولكن يظل الاحتمال قائما مهما تضاءلت فُرَصه ، حتى إن الاتجاه إلى علاج الجنون بالإبداع يمكن أن نتتبعه إلى ترجيح إمكانية قلب نوع العلاقة بينهما حتى بعد ظهور الجنون صريحا . على أنه لا ينبغى لنا أن نعتقد أن هذا الحل سهل ، على نحو ما نشر عن العلاج بالشعر مثلا ، أو أن نرادف بين هذه الجدلية الصعبة وتوجيه المرضى لتفريغ بعض توتراتهم من خلال نشاط فنى « ما » ؛ لأن المقصود هنا هو محاولة تحوير العلاقة الأساسية بين الحالتين ، إذا ما أريد تغيير المسار حقا بما يخلّق من بعض الجنون ما هو « ضده/به/معه » . وهذا شىء مازال يقع فى دائرة الأمل (انظر بعد) ، لأنه علينا فى هذه الحالة أن نحاول أن نتراجع بالتناثر السائد المتمادى إلى مرحلة أسبق ، هى أقرب إلى مشروع الإبداع القريب من مشروع الجنون ، فنوفر فرصة أرحب لتنشيط جدلية حقيقية تستوعب الجنون ، فيكون الشفاء ليس باختفاء الجنون ، وإنما باحتوائه ، على نحو يشمل وقاية حقيقية مهما كانت نسبية ، إلا أنها نوعية . وكأن هذا الإبداع الفائق إذ يتداخل مع الجنون إنما يستولى فى الحقيقة على جزء منه ، بحيث لا يعود قادرا على الانفصال عنه بعد أن ذاب فى كلية جديدة حقا . **وهذا ما يجعلنا نتبين بعض ملامح الجنون من خلال ما هو إبداع فائق ، وإن كانت هذه الملامح لا تظهر أبدا كما هى ، بل تبدو محوّرة ونابضة فى جوف كلية الفعل/الناتج الإبداعى ، بحيث يكون من المحال تمييزها منفردة بوصفها جنونا ، كما يكون من المحال فى الوقت نفسه إغفالها بوصفها مجرد ترجمة من لغة معرفية بدائية إلى لغة مفاهيمية محكمة** ؛ إذ لابد أن يتداخل تيارا المستويين المعرفيين تداخلا محكما ، يرتقى بهما معا . وأخيراً **فإن هذا الإبداع الفائق هو فعل فى ذاته ، وليس ترجمة لفعل أو وعد بفعل** ، أو حفزا على القيام بفعل ؛ لأنه تغير حيوى (بيولوجى) جارٍ ، أحد وجوهه ـ فحسب ـ هو الناتج الإبداعى المعلن .

ونظرا لشدة تكثيف هذا النوع ، وخطورة مساره ، فإنه ينبغى أن نقتنع بأنه نوع نادر حتما ، وأنه مواكب بدرجة ما لنوع المجتمع الذى يسمح به/يفرزه ولحيويته . لذلك لا ينبغى أن نبالغ فى أن نجعله مطلبا فى ذاته ، فى ظروف لا تسمح بإفرازه ، كما لا ينبغى أن يَجُبّ ما سواه (الإبداع البديل مثلا) ؛ فمسيرة الإنسان تحتاج إلى كل التوافيق والتباديل الممكنة طوال الوقت . ثم إن جرعة متوازنة من هذا الإبداع الفائق ، دقيقة ومتوارية ، هى جارية أبدا بعيدا عن بؤرة الوعى ، وهى دائمةُ المعاودة مادامت الحياة ، وهى المسئولة فى الواقع عن النمو والتطور النوعى على المدى الطويل بشكلٍ ما . ولا أعنى بذلك أن نطمئن لهذه الجرعة أو نرضى بغياب هذا الإبداع عن مسئولية الوعى الظاهر ، ولكننى أنبه إلى ضرورة عدم المغالاة فى الإلحاح على تميزه وتفوقه ؛ لأن ذلك قد يعرضنا لمخاطر تَسرُّع تنتج عنه صور مختلطة من هذا النوع ، ومشوّهة لطبيعته ؛ إذ إن هناك إبداعا آخر قد نلحظ بين ثناياه مستويين معرفيين أيضا ، حتى ليخيل إلينا ـ من بعيد ـ أننا أمام إبداع فائق ، غير أن هذا الخلط هو خلط نافر ، يفتقر إلى التناغم ، والتواكب ، والخط المحورى ، ويبدو فضفاضا هشا ، بحيث يمكن فصل الجزء منه ـ أىّ جزء ـ عن الكل الممتد (لا المتلاحم) . وهذا الإبداع المتزاحم (إن صح التعبير) هو نتيجة إجهاض لجدلية الجنون والإبداع ، فيما يمكن أن يسمى بالإبداع الناقص ، أو الإبداع المُجْهَض ، بمعنى أن هذا الإبداع هو نوع من إخراج المادة المستثارة والمفكّكة ، وهى بعدُ فى مراحلها الوسطى ، متداخلة مع المفاهيم فى بداية جدلية لم تكتمل ، إذ لم يتحملها صاحبها حتى تنضج ، « فتخلّص » منها كما هى ، ناقصة كما بيّنا . ولصعوبة التمييز بين هذين النوعين (الفائق ، والناقص) (= المجهض) قد يتطلب الأمر دراسة معالم أخرى إلى جانب الناتج الإبداعى ، تحفز الناقد على مواصلة جهده فى اتجاه البحث عن التمحور لاحتمال الكشف عن الكلية الغائية الضرورية لناتج الجدلية الإيجابى . وحتى يغامر الناقد ببذل مثل هذا الجهد ، فقد يحتاج إلى مزيد من تعرّف المبدع فى إنتاجه المفاهيمى المصقول ، حتى يطمئن وبشكل ما إلى أن المحاولة جادة ومجاوزة ، وليست هروبا متعجلا ، اللهم إلا إذا عد « النص » مادة أولية أكثر منه إبداعاً متكاملا ـ وهذا أمر غير مقبول إلا من مبتدىء أو عاجز (ولو مرحليا) . كذلك فإن النظر فى أثر الإبداع على المبدع وإنتاجه اللاحق قد يعين الناقد فى تحسس إيجابية التوجه ؛ أو عكس ذلك .

على أن ثمة شيئا آخر قد لا يحتاج إلا إلى مجرد إطلالة محذرة عابرة ، لاحتمال اختلاطه عند العامة لأول وهلة بالإبداع الفائق والإبداع الناقص ، وهو ذلك « الشىء » الذى ينتج من تصنع تنشيط وسائل معرفية أولية بدائية (دون تنشيط حقيقى ، أو مغامرة . . إلخ) ، فيُقْحم المزيف ما زيفه إقحاما وسط المستوى المفاهيمى ، حتى تضطرب المفاهيم وتتشوه بلا إضافة ولا إبداع ، على نحو يستحق أن نقترح له اسما هو « الإبداع الزائف » (ولابد أن أعتذر لمجرد ذكره ، لكن الخلط شاع حتى وجب التنويه) .

المقابل المرضى أو العلاجى لبعض أنواع مستويات الإبداع والصحة وجذور النمو .

يبدو أن مسألة العلاقة بين الجنون والإبداع (أقصى المرض وأقصى الصحة) كانت تشغلنى منذ غامرت بمواكبة مرضاى فى توجههم ، واحتجاجهم ، وعنادهم ، وتحديهم ، وإخفاقهم ، الذى حسبته (حتى الإخفاق) نوعا من الإبداع[٧٣] . وقد ازدادت هذه المسألة إلحاحا حتى سجلت هذه المواكبة شعرا ، ثم حين حاولت ـ شخصيا ـ ممارسة بعض تجارب الإبداع ، حتى وصلت إلى هذه الدراسة ، فقابلتُ فى الأساس بين الإبداع الفائق فى ناحية والفصام على الجانب الآخر ، كما أشرت فى الهامش (٧٠) إلى الجنون البديل فى مقابل الإبداع البديل . وبمراجعة محاولاتى السابقة وجدت أن إثبات هذه المراحل والمقابلات هنا هو تحديد تاريخى قد يفيد فى المستقبل فى تحديد المقارنات الممكنة بما يسمح باستكشاف علاقات جدلية مرحلية على كل مستوى يقابل مرحلة بذاتها . وقد يؤدى تحديد المدخل إلى أى دراسة ، وتحديد مستويى التدهور والتطور المتقابلين ـ قد يؤدى ذلك إلى الإسهام فى تنقية النتائج المتداخلة ، والتقليل من التعميم المُخِلّ ، كما قد يساعد فى تفسير النتائج المتعارضة للأبحاث المختلفة ، حتى لا يطلق الحديث على علاته ـ هكذا ـ فى المقارنة بين « إبداع » (أى

إبداع) و « جنون » (كل جنون) ، وكأن الإبداع واحد ، والجنون كذلك . وسوف أكتفى بعرض هذه المقابلات فى صورة مختصرة (جدول رقم ٣) ، نظراً لأن أى استطراد فى تفصيلها هو خارج عن نطاق هذه الدراسة .

٩ -

مآزق وتطبيقات :

بالرغم من أننى أعيش هذه الدراسة بما هى فعل يومى منذ سنين عددا ، فإنى أعلن أنى واجهت صعوبات شخصية متحدية وأنا أحاول تسجيل بعض معالمها ، كما حاولت اقتحام مناطق كنت أحسب أننى قد اعتدت ارتيادها ، إلا أنها بدت لى جديدة ووعرة وواعدة فى آن واحد . وقد تصورت وأملت أن يشاركنى القارىء مثل ذلك وغيره ، فقدّرت أن أسجل فى نهاية هذه الدراسة بعض ما أعده مآزق تتطلب موقفا بقدر ما تلقيه فى وجوهنا من تحديات ، ثم أُردف ذلك ببعض الإشارات الواعدة بتطبيقات محتملة ، علّها تخفف عنا ما يمكن أن تخففه لنواصل المحاولة .

٩ - ١

١ -وأول هذه المآزق المتحدية هو مواجهتنا بضرورة مراجعة المنهج الذى نتناول به قضايا الإبداع ، والجنون ، والعلاقة بينهما - تلك العلاقة التى رأينا أنها تحتد وتتعقد فى أول انبعاثات العملية المشتركة ؛ وهى مرحلة كما ذكرنا بعيدة عن التناول المباشر ، حتى لصاحبها ، كما أن الوحدة الزمنية التى تحدث خلالها هى أقصر من أن تكون فى متناول الدراسة أصلا ، كما أنها ــ أخيراً ــ من المحال إعادتها للتحقق منها ؛ فلا الملاحظة مفيدة ، ولا الذاكرة (فالاستبطان) مسعفة ، ولا الألفاظ الشارحة مستوعبة أو كافية (حيث إننا نتحرك فى منطقة الخبرة المعرفية المُدْغمة الضبابية أساسا) . ثم إن الباحث من خارج عملية الإبداع ذاتها ، اللهم إلا بإبداع موازٍ ، لا سبيل له إلى هذه المنطقة أصلا ، مهما صدق واجتهد ، اللهم إلا فضله فى إضافة إشارات دقيقة على هامش المسألة . ولا يخفى فى حل هذا التحدى أن تتجه الدراسات إلى الاهتمام بالمسودات (برغم أنها خطوة فى الاتجاه الصحيح) ؛ لأن المسودة مرحلة لاحقة بشكل أو بآخر ، إذ تقع خارج المنطقة الضبابية التى تبدأ منها محاولة تحسس حركية المسارين . وأخيرا فإن التذرع بما يسمى المنهج الفينومينولوجى ــ كما تعودت أن أفعل ــ هو تحصيل حاصل ، لا يُطَمْئِنُ فى ذاته ؛ لأن هذا المنهج هو عملية إبداعية قائمة بذاتها ، على نحو لا يفيد كثيراً فى ادعاء أنه منهج علمى بالمعنى الشائع مؤخرا لما هو علم .

٢ - أما المأزق الثانى فهو ما تُنبهنا إليه هذه الدراسة ــ فيما يتعلق بالجنون والإبداع ــ مما ترتب على اكتساب الإنسان لما هو وعى بالمسيرة ، ثم ما ترتب على امتلاكه قدرات التدخل المُدَبِّر ، الذى جعل يتباعد قليلا أو كثيرا عن مواكبة قوانين التطور الطبيعية (وهو ما لم نكتشفه بالقدر الكافى بعد ، وفى طريقه تتحرك هذه الدراسة) . ومن أمثلة ذلك ــ غير ما ذكرنا فى البداية من خطر تغليب قيمة الحياة الكمية ــ أننا رحنا نعلى من قيمة ناتج الإبداع على حساب قيمة الإبداع ذاته . وقد عرضنا فى هذه الدراسة (ومن قبل فى دراستنا عن الإيقاع الحيوى) مدخلا للنظر فى « الإبداع اليومى للإنسان العادى » ؛ فلعلنا نتنبه من خلال ذلك (التفرقة بين عملية الإبداع وناتجه) إلى أننا فى معظم الدراسات الشائعة لا نقارن فى الأغلب بين حالة الجنون وحالة الإبداع (بالتحديد الذى أوضحناه لكلمة « حالة ») ، وإنما نحن نقارن ــ فى الأغلب ــ بيْن ناتج الإبداع التشكيلى الرمزى وظاهرة الجنون المرضية « القائمة » ، وأحيانا ما نقارن بين صفات كل من المجنون والمبدع وقدراتهما ، حالة كونهما بعيدا عن حركية العمليتين أساس التفاعل والمقارنة . ولعل ذلك ــ أيضا ــ هو المسئول جزئيا عن اختلاط نتائج الأبحاث فى هذه المسألة وتداخلها وتعارضها ؛ فالانتباه إلى أن الإبداع هو عملية ، وحالة ، وناتج أحيانا ، وأن الجنون هو عملية وحالة ، مع ندرة ناتجه خارج ما يلحق بذات المجنون وسلوكه ، لابد أن يلزمنا بتحديد مستويات المقارنة ابتداء حتى لا يختلط الأمر .

٣ - ثم نواجه بعد ذلك ما يفرضه علينا انتباهنا إلى حتمية الحركة ، ومن ثم حتمية الجنون . أو بتعبير أكثر لطفا ، وأقل دقة ، حتمية اختراق الجنون ، فإذا قبلنا أنه لكى يكون الإبداع إبداعا حقيقيا لابد أن تكون ثمة مخاطرة بالتفكك (بلا ضمان مسبق) ، وهذا ما أشرنا إليه بوصفه جنونا ، وإذا كان هذا التفكك لا يحدث فى أمان نسبى إلا فى جوف نشاط الحلم ، وإذا كان هذا غير كاف فى بعض الحالات ، فعلينا أن نعيد النظر فى موقفنا مما هو تفكك = جنون ، لا لنبرر استمراره إلى ما يهدِّدُ به ، وإنما لنتحمل مسئولية اختراقه بما يتصاعد بمسيرة النمو ، كما أسلفنا .

٤ - وإذا كان أغلب الإبداع هو من نوع « الإبداع البديل » ، ومن ثم فهو ليس بالضرورة اختراقا للجنون وجدلا معه ، بل هو إبعاد له وحلول محله ، فإن علينا أن نخفف قليلا أو كثيرا من الاحتفاء به ، خشية أن يوردنا التمادى فى ذلك إلى إغفال الإبداع العادى (اليومى للشخص العادى بلا ناتج منفصل عنه) من جهة ، وتجنب الإبداع الفائق ، من جهة أخرى . ولا أنصح فى ذلك بداهة بالإقلال من شأن هذا الإبداع البديل ، أو الخوف من إعاقته لخطى التطور[٧٤] ، فهو تنسيق أصيل ، ورؤية مستطلعة ، وجمال مضاف ، فضلا عن أنه أفضل من بديله : الجنون (المقابل) على الأقل .

٥ - ولو أننا قبلنا أنه لكى يكون إبداع فائق فلا مفر من اختراق الجنون ، لواجهنا مسئولية ضرورة تهيئة الظروف المناسبة ــ دينيا وسياسيا واجتماعيا وتربويا ــ التى توفر جرعة بالغة الدقة من السماح والضبط ، بما يواكب المسيرة ، ومرونة النبضة ، ورحابة الاستيعاب . وبألفاظ أخرى ننهى هذه الفقرة بأنه : لما كان الإبداع حتما ، ومواجهة الجنون من خلاله ضرورة خطرة ، والعدول عنه جودا ، وإجهاضه تشويها ، واستمرار معاودته ــ هكذا ــ معاناة لا يقدر عليها واحد وحده ، كان لزاما علينا أن نحيط المسيرة بما يوفر ترجيح الناتج الإيجابى للجدلية الجارية ؛ ومن ذلك : مساحة الحركة ، وضمان المرونة ، وضبط التوقيت ، والإبداع المواكِب ، والتخاطب المتعدد القنوات ، وتناسق المعلومات مع حرية الحركة . . . إلى غير ذلك مما لا مجال لتفصيله هنا . على أنه يجدر بنا فى هذه المنطقة أن نعيد النظر فى

الاتجاه السائد لما يسمى « تنمية قدرات الإبداع » . ذلك بأن مثل هذا الاتجاه يصور للإبداع قدرات متميزة كأنها تقع فى بعض جوانب الحياة العقلية لبعض الناس ، والأولى بنا من خلال ما قدمنا أن نتجه إلى « السماح بحركية الإبداع » ؛ وهو الأمر الوارد عند كل شخص بطبيعة تركيبه الحيوى . وبألفاظ أخرى فإن المسألة ليست قدرات تزيد أو تنقص ، وإنما هى حركية جدلية حتمية تتوجه ، أو تُجْهَض أو تُنكر[٧٥] .

٩ - ٢
تطبيقات واعدة :

ثم ننتقل أخيرا إلى ما يمكن أن تعد به هذه الدراسة فى مجالات محددة ، كأمثلة متواضعة ، عملية ومباشرة ، نختار من بينها ما يتعلق بمشكلة التشخيص والعلاج فى الطب النفسى بالنسبة للجنون بخاصة ، ومشكلة تطور اللغة ، والموقف من الحداثة فى الشعر ، ثم من الإبداع الذاتى فى خبرات التصوف .

(١) فى التشخيص الطبى وعلاج الجنون :

يخطىء من يحسب أن مشكلة التشخيص (والعلاج) فى مجال الطب النفسى هى مشكلة مهنية أو علمية متخصصة على نحو تام ؛ إذ هى قبل ذلك واجهة دالة على مرحلة تطور مجتمع بذاته فى حقبة زمنية بعينها ؛ فليس الجنون (على الأقل بما قدمت هذه الدراسة) مرضا يصيب الإنسان من خارجه (إلا فى بعض أنواعه بعيدا عما عرضنا هنا[٧٦]) ، وإنما هو حالة حتمية ، كامنة فى الداخل ، جاهزة للتنشيط ، ضرورية ــ بما هى مرحلة ــ للمسيرة . فإذا تقدم فرع تخصص (علمى) يعلن أن له الكلمة التخصصية (العلمية !!) فى هذا الأمر ، فصوّر لنا ــ وربما فرض علينا ــ مفهوما سكونيا مغتربا لما هو جنون ، فإن ذلك قد يعنى ضمنا أنه ممثل غير معلن لنوع الحياة الكمية الخطرة التى انسقنا إليها ، والتى بدأنا هذه الدراسة بالتحذير من التمادى فى الرضوخ لها . ولو أننا واصلنا « الإعلام » عن الجنون ــ بكل صوره ــ بأنه مرض ، وخطر ، وتدهور فى كل حال ، لبدا أنه من الواجب على كل من يهمه الأمر ، وأولهم المختصون بذلك من الأطباء ، المبادرة بالإغارة عليه ، والتخلص منه بكل صوره ، وفورا ، وباستمرار (وهذا هو ما يجرى حاليا فى أغلب الممارسات الطبية النفسية فى طول العالم وعرضه ، تحت مزاعم كيميائية وتنظير دوائى بغير حدود)[٧٧] . ولابد أن نستنتج أن هذه الإغارة سوف تأخذ فى طريقها كل « البدايات » ، بزعم العلاج السريع والفورى ، أعنى كل بدايات حركية الإنسان على طريق تطوره ، بما فى ذلك ــ كما أشرنا منذ قليل ــ بدايات الإبداع . وقد تنبهت ونبهت لهذا الخطر منذ البداية ، حتى فى مرحلة تفكيرى الأكثر سكونا ، حيث أكدت « أن التفرقة بين (أزمة التطور) والمرض الذى يقتصر على الهزيمة أمام قوى التدهور خليقة بأن توجه العلاج توجيها أساسيا منذ البداية »[٧٨] . على أن هذا الخطر (السحق المبكر والشامل) لا يقتصر على من يتصادف أن يقع فى أيدى المعالجين المتحمسين الوصاة ، بل إن إشاعة الخوف من الجنون بكل صوره ومراحله ، لابد أن تنتقل إلى الشارع ، إلى الرجل العام ، فيصبح الخوف من الجنون مبررا للخوف من الاختلاف أيا كان ، بما فى ذلك الخوف من الإبداع ، بل إن موجة الإرعاب هذه قد تنتقل إلى مجتمع المبدعين (إن صح التعبير بحسب الشائع عن الإبداع ، وليس بالتعريف الأشمل حيث كل إنسان مبدع حتما) ، على نحو قد يقلل من فرص التقدم المغامر إلى الإبداع الفائق اختراقا للجنون (سىء السمعة وواجب الإبادة الفورية !!) . ومن ثم فقد يقتصر الأمر على الرضا بما أسميناه الإبداع البديل ، الذى نتوقع أن يزداد تسطيحا كلما زادت جرعة الخوف من بديله إرعابا ، وقد يُستسهل الأمر بإخراج ما أسميناه بالإبداع الناقص خوفا من إكمال المسيرة اختراقا للجنون ، سعيا إلى الإبداع الفائق كما يكون . فالممارسة الطبية النفسية من هذا المنطلق لا يقتصر تأثيرها على المجال الطبى فحسب ، بل قد يمتد ــ كما أوضحنا ــ إلى التأثير على حركية الإبداع وتوجهاته جميعا .

على أن إعادة النظر فى المسألة الطبية النفسية لا ينبغى أن يقتصر على تأكيد ضرورة تمييز البدايات تشخيصا ، ولا على التنبيه على منع الإغارة العلاجية المرتعدة الساحقة فى آن واحد ، بل ينبغى أن يمتد إلى تغيير الموقف التنظيرى العلمى ، ومن ثم تغيير إعداد المعالج ، نظرا لتغيير مفهوم العلاج ، ومساره ، ومسئوليته . ذلك بأنه إن كان ثمة جدلية ممكنة بين ما هو جنون وما هو إبداع ، حتى بعد أن يتجه المسار على نحو متزايد إلى ما هو جنون ، فإن واجب المعالج هو أن يسعى لتهيئة الفرصة لاستعادة تنشيط هذه الجدلية بمواكبة المريض فى إيقاع إبداعى مواز[٧٩] ، فى إطار الضبط الدورى للإيقاع الحيوى ، على نحو يسمح باستعادة الجدلية فى اتجاه بنائى[٨٠] ، وكأننا نتحدث عن جدل مركب آخر بين الجنون ممثلاً فى شخص المريض (الذى يحمل بذور الإبداع وجذوره) ، والإبداع ممثلا فى رحابة المعالج ومرونته وجدليته الموازية لأكثر من مستوى معرفى ووجودى فى الوقت نفسه (ذلك الإبداع المواكب الذى يحتوى جنون المعالج والمريض معا) . ومن خلال هذا التركيب الحركى الجدلى المتعدد الأطراف ، ينتقل الجدل بالتدريج إلى داخل المريض بعد رد المسار إلى بداياته ، لتبدأ جدلية أقل تعقيدا بين جنون المريض وإبداعه ذاته (وهو ما أشرنا إليه سابقا) ، وذلك فى وسط مرن يسمح بمساحة للحركة وحوار متصل على أكثر من مستوى مع أكثر من معالج . فإذا نجح هذا كله ، أو بعضه ، تغير التركيب إلى ما يغير من طبيعة توجه المسار ، حتى لو انتكس المريض ، حيث تكون المناعة هنا نتيجة لتغير كيفى فى علاقات المستويات وتوجهها (ولا مجال لتفصيل هذا هنا) . وقد أطلت فى هذه الفقرة برغم ظاهر التخصص ، إلا أنى تصورت أنه ، بالقياس ، يمكن أن يقوم النقد الأدبى ببعض هذا الدور بشكل أو بآخر (وهذا لا مجال لتفصيله هنا الآن) .

(٢) فى تطور اللغة :

« اللغة (هى) جُمّاع تاريخ البشرية »[٨١] ، وهى « . . ليست إضافة لاحقة تلصق بظاهر الوجود البشرى الفردى والجماعى ، بل هى الوجود البشرى فى أرقى مراتب تعقده » . « . . . واللغة . . هى ذلك الكيان البيولوجى الراسخ المرن/المفتوح : معا ، وبالتالى فهى دائمة التشكل والتشكيل ، وليس الكلام إلا بعض ظاهرها فى سلوك رمزى منطوق/أو مكتوب » . « على أن الكلام وهو يؤدى بعض وظائفه للتواصل والاقتصاد يعود فيؤثر ارتجاعا على الكيان اللغوى ذاته ، أى على تنظيم وجودنا وفاعليته »[٨٢] . ومن ثم فإن اللغة

معرضة للجمود والتشويه بدرجة تلزمنا بغاية الحذر ونحن نستسلم لثباتها ، أو نعلى من ضرورة تقديسها كما هى . « فالوعى المتحاز أو المزيف ؛ لا ينتج إلا عن لغة منحازة بحكم طبيعتها »[٨٣] .

من هذا المنطلق ، وبعد هذه المقدمة ، نستطيع أن نتصور التحدى الملقى علينا فى مسألة تطور اللغة بالقياس إلى ما قدمناه فى هذا الفرض (هنا) ؛ فاختراق وصاية اللغة ورسوخها حتم تفرضه ضرورة التطور وحركية الإبداع ، لكن هذا الاختراق ــ مثل كل اختراق ــ محفوف حتما بتهديد الجنون (كما أوردنا) ؛ فثمة جدل لابد أن يفرض نفسه حلا لهذا التحدى الصريح ، وهو الجدل بين الظاهرة الوجودية الأعمق إذ تتفجر فى علاقات وتركيبات جديدة قديمة متجددة ، والتركيب اللغوى السابق لها مباشرة ، والعاجز عن استيعابها استيعابا تاما . والصيغة المطروحة لاختراق هذا المأزق بهذه الجدلية : هى التى يقال لها « الشعر » ، حيث « . . يلزم الشعر ، فينشأ ، حين ترفض الظاهرة أن تظل كامنة فى ما ليس لفظا متاحا للتواصل ، وفى نفس الوقت حين ترفض أن تحشر نفسها فى تركيب لغوى جاهز (مسبق الإعداد) . فالشعر هو « عملية إعادة تخليق للكيان اللغوى فى محاولة الوصول إلى الخبرة الوجودية المنبثقة »[٨٤] . وهذا النوع من الشعر الذى سبق أن أطلقت عليه صفات مختلفة (فعل الشعر ، الشعر الشعر ، أقصى الشعر . . الخ) هو الممثل الأول لنوع الإبداع الفائق كما ورد فى هذه الدراسة ــ ذلك الإبداع الذى يؤدى إخفاقه إلى التدهور إلى ما هو جنون (ما استمرت الحركية : تحللية فى عكس الاتجاه) ، حيث تسقط اللغة القديمة (المفاهيمية) إذ تعجز عن الترابط وعن تأدية وظيفتها ، كما تجهض اللغة الجديدة وتتحلل ، فلا يتبقى من هذا وذاك إلا ما يسمى « سلَطة » الكلمات Word Salad[٨٥] ، أو رطان صوتى بلا دلالة وهو ما يسمى أحيانا « جَدْلَغَة » Neologis[٨٦] ، كما قد تصاب المسيرة بالإجهاض أيضا إذا ما أغار عليها ما أسميناه هنا بالإبداع الناقص ، الذى ظهر كثيرا فى بعض أشكال الشعر التى تسربت تحت عنوان الحداثة .

وتطبيق القياس فى مجال تطور اللغة ينبهنا ــ إنشاء ونقدا ــ أن نهيىء مساحة الحركة ، ودفع التنشيط ، ومرونة التلقى لحركية تطور اللغة ؛ ذلك لأن ثمة حتمية تفرض علينا ضرورة اختراق الثبات (اللغوى) بهدف خلخلة تزييف الوعى الساكن . وهذا يشمل حتما مغامرة اختراق الجنون بما يهدد بتفكك الكيان اللغوى وغلبة الرطانة ، كما يشمل احتمال نجاح الجدلية العملية العميقة بما تحققه من إثراء للغة وللكيان البشرى بما هو فعل الإبداع الفائق فى صورة الشعر المجدد للغة (الشعر ــ الشعر ، الشعر الفعل . . إلخ) .

ويجرنا هذا الحديث إلى مجال التطبيق التالى :

(٣) الحداثة فى الشعر : (دور النقد) .

يمثل أقصى الشعر (الشعر ــ الشعر = فعل الشعر . . إلخ) إبداعا فائقا بما هو ناتج حقيقى لجدلية نابضة بين الإبداع والجنون . وأغلب ما دون ذلك من مستويات الشعر الأخرى يمكن أن يدرج فى عداد الإبداع البديل ، كما أن بعض ما تسرب إلى الشعر الحديث يمكن أن يفرز إلى ما هو إبداع ناقص ؛ (أو حتى إبداع زائف) . وأكتفى هنا ــ بعد ما ذكرناه فى تطور اللغة ــ بأن أوجز مانبهت إليه من ضرورة التفرقة بين شعر وشعر ، بما يقابل ما هو إبداع فائق وإبداع ناقص ؛ فالإبداع الناقص فى الشعر ، حتى ولو سمى حداثة (!) هو الذى يعجز صاحبه عن أن يفرق بين التناثر العشوائى (الجنون) والتفجر الانتقائى (الإبداع) ، وقد تهرب منه وحدة القصيدة لحساب الاستغراق فى قوة نبضة على حدة[٨٧] ، وقد يستسلم الشاعر لدفعات لا شعورية دون إنضاجها فى بوتقة المعرفة المفاهيمية ، فضلا عن خلطه بين ما هو « جَدْلغة » ، وما هو تشكيل لغوى جديد . وليس التطبيق المقترح فى هذا المجال مقصورا على اكتساب أدوات دقيقة للتمييز بين هذا وذاك ، وإنما قد يقوم النقد الإبداعى بحسن التلقى ــ وليس مجرد الفرز والحكم ــ لدرجة أن يرفض الإبداع الزائف ، ويحتضن الإبداع الناقص مواكباً حتى ليكاد يعيد تخليقه ، ليس نيابة عن منشئه ، وإنما حوارا معه (انظر القياس فى الممارسة العلاجية)[٨٨] ، وأخيرا فإنه بإبداعه الموازى للإبداع الفائق ــ قراءة خلاّقة ــ إنما يكسر وحدة هذا المبدع المتميز بما يطمئنه إلى إمكانية استمرار خوض مغامرات الجنون .

(٤) الإبداع الذاتى فى خبرة التصوف :

وأخيرا ، فلعل خبرة التصوف (الحقيقى) هى أشد التجارب تمثيلا للإبداع الذاتى دون الحاجة إلى إعلان ناتج إبداعى مُلَفْظَن . ومن ثم فهى أولى أنواع الإبداع بالمقارنة بالجنون ؛ لأنها ــ فرضا نظريا ــ تسمح بمقارنة حالة بحالة ، وليس حالة بناتج تشكيل خارجها . ولكن يبدو أن هذا محال أصلا وواقعا ، إذ إن هذه الخبرة بعيدة عن متناول الدراسة جملة وتفصيلا ؛ فهى صامتة بطبيعتها ، مغلقة بشروطها ، وهى تُنتقص حتما بمجرد أن تخرج عن صمتها . فحين يتكلم المتصوفون (حتى النِّفَّرى أو ابن عربى) يصبح كلامهم خليطا من الأدب والشعر ومؤشرات الخبرة الخاصة الغامضة ، على نحو يقربنا من ناتج الإبداع ، وليس من حالة الإبداع الصوفى التى ندّعى أنها الجدلية الوحيدة المتكاملة بين الجنون والإبداع . وأنا لا أعرف مخرجا منهجيا من هذا المأزق ، ومع ذلك فقد أثبتُ هذا المجال الصعب فيما يتعلق بالتطبيقات ، تنبيها لما نحن أحوج إليه للمقارنة بما نعجز عن الاقتراب منه بأدواتنا الحالية .

وبعد ، فبديهى أننا لم نورد هنا كل التطبيقات المحتملة لهذا الفرض ، ولا المجالات المنتظرة لإعادة النظر ؛ فثمة إمكانية لمزيد من الاهتمام بعينات الكتابة والتشكيل الفجة لحالات الجنون الصريح ، وللتركيز على التسجيل بكل وسائل التسجيل الحديثة لبدايات الجنون على وجه الخصوص (إن أمكن ذلك) ، وبدايات الإبداع (مع استحالة ذلك ، اللهم إلا فى حالات التناوب عند المبدع الواحد بين هذا وذاك ، وبطريقة غير واضحة لى تماما ، إلا أن التكنولوجيا الأحدث قد تَعِدُ بما يؤمَّل) . كما أنه من الممكن إعادة مراجعة الدراسات الأقدم للمقارنة بين المجالين (الإبداع ــ الجنون) من خلال إعادة قراءة العينات السابق جمعها والاستشهاد بها من خلال وضع فروض جديدة .

ولا مجال هنا حتى لمجرد الإشارة إلى مجالات أعم وأخطر فى التربية والسياسة ، لا يمكن فصلها عن دراستنا هذه ؛ إذ إن دوائر السماح والمرونة فالجدلية إنما تمتد من بؤرة الإبداع الفردى إلى كل مجالات الوجود الجماعى فالكونى دون استثناء .

جدول (١)

	حالة « العادية »	حالة الجنون	حالة الإبداع
الوعي	واحد، ظاهر، عائد على المستوى نفسه، محدد الاستجابة غالبا (المستويات الأخرى كامنة)	مختلف، متعدد، متداخل، متماوج، متذبذب.	مختلف، متكاثف في تعدد، ضامٌ، محيط، محاط به بوعي يتكوّن.
الإرادة	ظاهرة، ضيقة المجال، محددة الفاعلية، زاعمةٌ بالحرية، بقدر أكبر من حقيقتها.	خفية، فاعلة، متعددة، محصلتها مشلولة واقعيا.	فاعلة غائية، لا تحتاج حتما إلى قرار معلن مسبقا، متعددة في تكامل
التوجّه	خطيّ، أو دائري، بطيء، مغلق عادة.	نكوصي، تفككي، منسحب.	جدليّ، ولافي، متصاعد.
التركيب	أحادي المستوى الظاهري، ضابط – سلوكيا – لما دونه وما سواه (أو يحسب أنه كذلك).	متعدد المستويات النشطة، أو المتزاحمة، أو المتباعدة، متعدد الانبعاثات: في تنافر، أو تنافس، أو تصادم.	متعدد المستويات النشطة، في تناثر ظاهري، حيث يدور التناثر حول محور مركزي. يتخلق في الوقت نفسه: يجذب ويحتوي.
طبيعة المعرفة	تحصيلية، مفاهيمية، منطقية، حسابية، كمية.	عشوائية، كلية، عابرة، منفصلة، مُدْغمة، بدائية، صورية، تصورية.	كشفية متعددة المستويات، متعددة الأدوات، متعددة المداخل، متضافرة، جدلية.
الكشف	محكوم بالتحقق المُثْبت، والحسابات المنطقية.	بدائي، لحظي، يقيني، سرعان ما ينطفيء.	مخترق، مشتمل، تكاملي، يقيني في حوار مستمر.
وحدات المعارف (المعلومات)	ساكنة: في المتناول، رمزية، مفاهيمية، تجريدية، ذات الجساء سائد واحد.	مُشارة من كل صوب وحدب، متداخلة، نافرة. متعددة التوجّه، متصادمة لدرجة ظاهرة الضحالة أحيانا.	نشطة على كل المستويات، حرة، مرنة، متداخلة، متجددة، ضامة إلى وحدات أكبر حول محورٍ غائيٍّ «ما».
اللغة	أداة مفاهيمية يستعمل وجه ظاهرها (الكلام مثلا) لما يمدها، تكيفية، اقتصادية، رمزية.	مفككة إلى مفرداتها وما دون ذلك، عاجزة عن وظيفتها التكيفية، ضاغطة بحركة استقلالها عن كلية التركيب، كأنها تركيب موازٍ ومفكك في آن واحد.	ملتحمة بالوجود الكلي في حالة تخلق مواكب، غير متميزة عن ظاهرها، حية، ملزمة بحفزها المباشر
الكلمة	مفردة من المفردات، رمزية في سياق خطّي.	مستقلة ومنفصلة عن سياقها، عيانية (في ذاتها) عائمة، عاجزة، تحاول الإمساك بالموقف لتقود، فتفعل.. بلافاعلية، قصيرة النفس	حاضرة بذاتها في سياقها، ملتحمة مع كلية الوجود بما في ذلك الوجود الجسدي، – مشاركة – في غير تميُّز – في المسيرة الغائية.
الآخر	أداة جزئية، تكيفية، في علاقة صفقاتية محددة.	مصدر تهديد مُرْعب، مطارَد، أو مصدر شلل مُبَاغِت، حتى يكاد يُلْغَى تماما	حاضر في كلِّيته، فيمثل تحديا صعبا، وهو ممكن، ومختلف، وضروري معا.
الصورة	باهتة، إذا ظهرت أصلا، أو يحل محلها رمز جاهز.	بصرية (حسية عموما) تنساب، تغمر، تقتحم، مستقلة، متغيرة، مؤقتة.	بصرية (حسية عموما) قائمة بنفسها، محلّقة لدلالات جديدة، ملتحمة بالوجود الكلي والحياة المفاهيمية القائمة فالمتجددة.

	حالة « العادية »	حالة الجنون	حالة الإبداع
« الكيد » (المُدْرَك الكلّى الداخلى)	غير ظاهر فى وعى الصحو، مكبوت، منتظر، فاعليته غير مباشرة وغير محددة .	قد يحل فى وعى الصحو، مع العجز عن الظهور فى السلوك الخارجى إلا مُعيقا، مشوّشا، منافِسا مُخَلْخِلا .	نشط فى سعى إلى استعمال المستوى المفاهيمى للحصول على مشروعية الحضور فى السلوك الظاهرى، محوّر فى تكامل تعبيرى فى النهاية .
الزمن	تتبعى، مسلسل، خطى منتظم .	منفصل (عن الكلية/عن الذات/ عن الواقع) متجمّد، مكانىّ (حيث لا مكان) دائرى، مُعَاد .	محتوىً فى محيط الوعى، مرتبع لحركة القصدية والتكثيف، متحرك فى إطار الذات الممتدة، وليس بُعْدا خارجا عنها .
الواحدية "oneness"	ظاهرية، تشير إلى إطار خَلَقىٍّ دون محتواه .	مفقودة أو مهزوزة، أو ذائبة فى كل مجهول بلا معالم .	حاضرة ضامة مجاوزة فى اطراد مفتوح .
الأبعاد (حدود الذات)	محدَّدَة بظاهر السلوك وصورة الذات البادية للشخص أو للآخرين أو لهما معا .	باهتة، أو متقطعة، أو متغيرة أو مختفية .	مرنة، مسامِّية، تتخلق متنامية من الداخل والخارج معا .
الاستمرارية	موجودة ما تعلقت بهدف ظاهر .	قصيرة، لاهثة، متدفقة فى تقطع دائرى أو عشوائى .	متواصلة، متنامية، مجاوزة للفرد، مفتوحة النهاية .

جـــدول (٢)

	الإبداع الفائق	الإبداع البديل	الإبداع الناقص (المجهض)	الإبداع المُبْطل (اللا إبداع) (= المحبط = المجمَّد)
العلاقة بالجنون	في علاقة جدلية حركية نقيضية مواجهة ومحتوية .	سلب للجنون وعكسه .	خلط تنافرى بين بؤر الإبداع وشظايا الجنون .	تسوية مجمدة تبطل الاثنين معا .
نوع التماسك	مرن في قوة ، مَسامّيٌّ في تماسك مفتوح النهايات في تضافر ، متعدد المستويات في تواصل .	متماسك ، محكم ، محدد المعالم .	متنافر ، إلا في داخل بؤرة (أو بؤر) جزئية محدودة .	شديد التماسك بثابت الحال (دون إبداع) .
جماليات	يخلّق الجمال بالكشف عن علاقات جديدة ، قد تكون صادمة بداية ، لكنها « هارمونية » على مستوى أعلى .	راتق الجمال ، يؤكد التناسق التناسُبي القائم ؛ ويعمِّقه ، ويجدده .	يجمع بين بؤر جمالية في ذاتها وبين قبح متناثر ، ثم يعلن قبح التنافر الكلي .	باهت الوجود ، مدعى الجمال بقبح متجمِّد (أو مستغنٍ عن قيمة الجمال أصلا) .
مستويات المعرفة	أكثر من تيار معرفي (مفاهيمي ، بدائي ، صوري ، مكاني ، كلي . .) في تضافر يمنع فصل أي تيار بذاته لذاته .	المستوى المفاهيمي للمعرفة يقوم بالواجب طوال الوقت ، ويترجم إليه كل ماعداه (غالبا) .	تيارات متجاورة (قص ولصق) قد تترابط في وحدات منفصلة (جزر متباعدة بلاتواصل)	يسود التيار المفاهيمي مُفْرغا من مضمونه ــ عادة ــ لفرط رتابة الإعادة .
اللغة	مفتوحة ، مرنة ، متجددة ، كائن حي ، ينمو باحتواء القديم ، لا بديلا عنه (عن القديم) .	قوية ، ضابطة رابطة ، واصفة ، ملتزِمةٌ مُلْزِمة .	مفككة ، تائهة ، ناقصة ، مدعية (مع احتمال وجود بعض التراكيب الواحدة مستقلة) .	عادية ، هامشية ، عابرة ، مستعملة لغير ما هي له .
الأثر على المبدع	= يعرف جديداً من خلال ما يُفاجأ هو به . = يتغير بإبداعه فتتعدد ذاته . = يلين وتتفتح مسامه لاختلاف أرحب . = يتطور في نفسه وفي إنتاجه .	= يؤكد ما يكاد يعرفه سابقا . لا يتغير بقدر ما يَعْقل ما هو . = قد يزداد تمسكا بمعتقده . = يتقنّ في الموضع نفسه . =	= يشوِّش ما يعرفه بما يتصور أنه يعرفه . = لا يتغير وإن تذبذب خارجُه . = يتخلى ، مع فرط تعصب داخلي يتشوش ويتفرد ، ويغتر . =	= لا وجود لإبداع فلا تغير أصلا . يزداد تعصبا وجموداً كلما تحرك . = يتجمد ــ رغما عنه ــ أي إبداع داخلي . = يبهت أكثر ويعلو صوته . =
الأثر على الإبداع اللاحق	تطور معرفي ، وتغير نوعي ، ليس مطرداً بالضرورة .	تكرار جيد ، قد يكشف أبعاداً أكثر للمستوى نفسه .	تكرار نافر ، وإن كان يحمل احتمال الجدل مع الصبر والوعي والجهد ، من خلال النقد والحوار إن وجدا .	ليس ثمة إبداع سابق أو لاحق (إلا في دورات حيوية تسحق آثارها عادة بفرط التجمد) .
العلاقة بالنمو الفردي	هو الصورة المعلنة له ، بعد اكتساب الإنسان الوعي ، يدفعه ويتلقى منه ، وقد يستغنى عنه ، بحسب اطراد جرعة استيعاب النبض الحيوي للتغير الفردي (فالنوعي) وضبطها .	مؤشر لمساره أحيانا ، ومعطل له (بوصفه بديلا كاملا) في الوقت نفسه ، كما قد يتلقى منه .	مجهض له (وللإبداع الفائق بوصفه ممثلا له في الوعي (المُسَجَّل) ، ولكنه قد يكون خطوة واحدة (لاجدوى منها في حد ذاتها) .	مجمد له ، لكن يبدو أنه لا يستطيع إيقافه ؛ فهو حادث في النوم من ورائه ، وقد يظهر في أجيال بعده .
تبادله مع حالة الجنون	احتمال نادر ، يقل باضطراد مع اطراد الإبداع ونمو الذات .	احتمال أقل ندرة ، خصوصا إذا توقف الإبداع ؛ فهو وارد ، هو أو ما يكافئه وهو نفيه (بالإبداع المحبط = جمود اللا إبداع) .	احتمال واقع ، لكنه عادة لا يتمادى في صورته السلوكية الصريحة ، لأنه في بعضه جنون سلبى صريح (بذاته) .	نادر تماما (وهو فرض نظرى ؛ لأن الإبداع هنا غير ظاهر أصلا ، فأي تبادل نزعم؟ (ثم إنه مكافىء للجنون غالبا ، دون حاجة لتبادل)

	الإبداع الفائق	الإبداع البديل	الإبداع الناقص (المجهض)	الإبداع المُبطل (اللا إبداع) (= المحبط = المُجَمَّد)
تبادله مع أنواع الإبداع الأخرى	وارد أحياناً (بما يفسر اختلاف مستويات الإبداع عند مبدع متميز ؛ محفوظ ، مثلا)	نادر ندرة تامة (بما يفسر رفض أغلب المبدعين على هذا المستوى لأى إبداع فائق أو ناقص (العقاد مثلا) .	نادر غالبا (إلا إذا تطور إلى ما قد يمد به من خلال المراجعة ، والنقد . وفى هذه الحالة هو تطور فإحلال ــ لا تبادل) .	(الإبداع الظاهر غير مطروح أصلا حتى نقول بتبادل) .
دور النقد	التلقى المحاوِر ، والإبداع الموازى .	التقويم المُحْكَم ، والتحريك (إن أمكن) .	الصبر ، وتحمل الغموض ، واللَّم ، والوعد ، والإشارة إلى خطوة تالية . . إلخ .	(ليس ثمة إبداع أصلا ، على أن التحريك محتمل من التقاط حلم ، أو اختراق صحوة . . إلخ) .
المقابل التدهورى (المرضى)	الجنون المتناثر (الفصام ، بخاصة التفسخى)	الجنون البديل (مثل : الاكتئاب الموس ــ حالات البارانويا . . .) .	بعض الحالات البيْنِيّة النشطة ، والمختلطة . Border— line cases (Active & Mixed)	حالات اضطراب الشخصية ، من النوع النمطى بصفة خاصة ، وبعض العصاب المزمن .
المقابل الحيوى : أ - المستوى الليلنهارى	نبضات الحلم المتكاملة (تفكك ــ تعزيز ــ نمو . .) .	الحلم المحكى وتفسيره الرمزى .	الحلم بالفعل (قبل أن ينتظم فى حكاية ، أو بعزوه التناسق) .	تزييف الحلم بحكاية شبيهة لكبت حقيقته .
ب - المستوى البيولوجى لتطور الحياة :	طفرات التغير النوعى .	وتحسين صفات النوع الحالى (على المستوى الحيوى نفسه دون طفرة أو تغير نوعى) وتأكيدها .	الأشكال الناقصة فى طفرات التطور .	الانقراض البطىء لعدم التلاؤم وموت الحركة .

ملحوظة : لم أشر هنا إلى الإبداع الزائف لهامشيته البالغة ، وإن كان من المفيد أن نقارنه بشبيهه فى المرض النفسى ، وهو ما يسمى العته الزائف Pseudo dementia (أو زملة جانشر Ganser Syndrome)(انظر هامش ٧١) .

جـــدول (٣)

المقابل المرضى (أو العلاجى) لبعض أنواع
الإبداع والصحة وجذور النمو
ومستوياتها

المستوى	المقابل المرضى (أو العلاجى)	المرجع*
مستوى (الصحة) التوازن الدفاعى (فرط الحيل — فرط العمى) .	أغلب العصاب	مستويات الصحة النفسية (١٩٧٢)
مستوى التوازن (الصحة) المعرق (العقلاتى) (فرط الرؤية) .	الاكتئاب والقلق (رؤية عاجزة ، معجزة) .	نفسه .
مستوى التوازن (الصحة) الخالقى (إبداع الحياة) .	الفصام	نفسه .
الفن بديلا عن الحياة .	التفريغ (التنفيث) العلاجى (لم يُذكر نصا) .	نفسه .
الفن تحليقا للحياة	العلاج المكثف (انظر هامش ٧٩ ، ٨٠) (لم يذكر نصا) .	نفسه .
الإبداع التواصلى (مدفوع بترقى غريزة الجنس ، وليس فقط بتساميها) .	اضطراب سمات الشخصية ، وأغلب العصاب .	العدوان والإبداع (١٩٨٠)
الإبداع الخالقى (مدفوعا بترقى غزيزة العدوان . . .) .	اضطرابات نمط الشخصية ، والفصام .	نفسه .
نقص الأمان ، فالسعى إلى اللذة ، (رباعيات الخيام) (الموقف الشيزويدى)	الاكتئاب الطفيلى ، والشخصية الاعتمادية ، والإدمان .	رباعيات ، ورباعيات (١٩٨١)
فرط التوجس (رباعيات سرور) (الموقف البارانوى)	الشخصية البارانوية حالات البارانويا (الإجرام) .	نفسه .
تناسب جرعتى الأمان والتوجس فى حركية نشطة دائبة متبادلة (رباعيات جاهين) (الموقف الاكتئابى) .	الشخصية النوابية والهوس والاكتئاب الدورى .	نفسه .
الشعر : اقتحاما للغة ، وتحليقا للرؤى ، وتحليقا بالنغم	الفصام .	إشكالية العلوم النفسية : (١٩٨٣) .
القصيدة بالقوة	مشروع الجنون .	الإيقاع الحيوى . (١٩٨٥)
القصيدة : الجرعة الأولى	الضلالات الأولية .	نفسه .
القصيدة : الإبداع المحكم	الضلالات الثانوية .	نفسه .
القصيدة الموصى عليها (بشكل محكم) .	تغطية التناثر بنوع آخر من الجنون (البارانويا) .	نفسه
الإبداع الفائق .	الفصام .	جدلية الجنون والإبداع (هذه الدراسة)
الإبداع البديل .	الاكتئاب — البارانويا (كأمثلة) .	نفسه .
الإبداع (اللا إبداع) (المحبَط)	اضطرابات الشخصية (النوع النمطى بخاصة) .	نفسه .
الإبداع المجهض	الحالات البينية والمختلطة .	نفسه .
الإبداع المزيف	العته الزائف (زملة جانشر)	نفسه .

* تفصيل بيانات المرجع يرجع إليها فى الهوامش (١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ١٥ ، ٢٣ على التوالى) .

الهوامـــش :

(١) أستعمـل كلمة « الـوعى » خلال هـذه الدراسـة بمعان مختلفـة لا يظهـرهـا إلا السياق ؛ وهذا المعنى هنا هو المعنى الشائع والمرادف لما هو المستوى الظاهر للمعرفة الشعورية وهـذا ما يطلق عليه أحيـانا : الشعـور ، ومن ثم فإن العكس ــ هنا ــ هو اللا وعى (أو اللا شعور) . لكنى أستعمل « الوعى » أساسا بمعنى « . . . تركيبى محدد ؛ فهى (كلمة الوعى) تعنى منظومة بنيوية وسلادية متناغمة فى مستوى بذاته ، فتصبغ كل نشاط المخ وحركية محتويـاته بصبغتهـا وقوانينهـا على كـل مستوى بحسب طـور النشاط العـام ، وتبادل التنظيم . وعلى ذلك فكلمة الوعى لا تشير بـالضرورة إلى إدراك معـرفى أو حسى فى حالة اليقظة ، فثمة وعى النـوم ووعى الحلم . . . الخ » (انـظر الإيقاع الحيوى ، فصول ، م . الخامس ، ع . الثانى ، ص ٦٧ - ٩١ .

(٢) برغم مرور الفكر التطورى (الداروى بوجه خاص) بهزة نابعة من سطحية المنهج الذى يبحث عن أدلة مباشرة ، وحلقات مفقودة ، فإن تاريخ الحياة ، والقياس الموازى ، وعلم التشريح المقارن ، وعلم الأجنة المقارن ، كلها تحذر من التمادى فى هذه النكسة المنهجية الجديدة بأن تعوق الفكر البشرى إذ تُظلم بصيرته كما أظلم ضيق المنهج وسطحيته كثيراً من جوانب العلوم الإنسانية ، أو كما شوه مندِل ووايزمان فكرة وراثة العادات المكتسبة . وهذه الدراسة الحالية مازالت تستند مباشرة إلى الفكر التطورى الحيوى على مستوى النوع ، وعلى مستوى الفرد ، وعلى مستوى الدورة اليومية ، ثم على مستوى المسار الإبداعى (انظر أيضا : الإيقاع الحيوى (٢٣) والعدوان والإبداع (١٨) ودراسة علم السيكوباثولوجى (٢٧) ومستويات الصحة النفسية (١٧) .

(٣) أعطت الحركة المناهضة للطب النفسى Antipsychiatry قيمة إيجابية مبالغا فيها لما هو « جنون » . وعلى الرغم من أنها تحمل فكرا جيدا من حيث المبدأ ، إلا أن عدم تحديد مرحلة الجنون التى تدافع عنها (حتى لا يتمادى الجنون) وهجومها غير المنظم على « كل » الوسائل الفيزيائية ، والكيميـائية اللازمة لضبط فرط جرعة التنشيط الداخلى العشوائى ــ هذا وذاك قد أديا إلى إخفاق نتائجها العلمية إخفاقا كاد يهز حتى الأفكار الصحيحة التى أسست عليها توجهها . وقد يلاحظ القارىء فى هذه الدراسة ما هو دفاع عن الجنون ، لكنه لابد أن يكتشف التأكيد المتكرر على أن الدفاع إنما ينصب على بدايات الجنون بما يسمح بإمكانية تحويل المسار .

(٤) أقصد هنا بالأوتوماتية المعنى الذى يقول « . . . فلا يكون ثمـة انتباه أثنـاء الكتابة إلا إلى دفق الكلمات نابع عن اللاوعى . . . » ، « . . . لم تكترث بأن تحقق توازنا أريبا بين الأوتوماتية وصفاء الذهن ، أو بعبارة أخرى لم توفق بين نتائج العقل الباطن وتحكم العقل الواعى » ؛ انظر : نعيم عطية (١٩٨١) الأتوماتية فى الشعر السيريالى ــ فصول ــ المجلد الأول ــ العدد الرابع ، ص ١٥٥ - ١٦١ .

(٥) الأمثلة لذلك تفوق الحصر ، سواء فى استعمال لفظ الجنون فى نص العمل الأدبى ــ الروائى بصفة خاصة ، أو فى وصف الخبرة الذاتية للمبدع (كمثال : وصف شعر أنسى الحاج : « بالجنون ينتصر التمرد » ، أو فى النقد « . . . بهذا المعنى يكون الجنون هو : السبق ، ونقض المصطلحات وخرق العادة ، وتجاوز دائرة المعقول ») ــ خالدة سعيد (١٩٧٩) حركية الإبداع . دار العودة بيروت ص ٦٢ ، ٩٢ .

(٦) ذكرت فى دراسة سابقة (الإيقاع الحيوى) « . . . أن الجنون الدورى هو أساس عندى لكل الأنواع الأخرى . ثم أعود فأذكر هنا أنى أرى أن جنون الفصام هو الأصل ، وأن أغلب أنواع الجنون الأخرى هى تنويعات مرحلية . . . إلخ » . ولابد من إيضاح لهذا التناقض الظاهر ؛ فـالجنون الـدورى هو أسـاس كل الأنواع الأخرى من منظور « الإيقاع الحيوى » الذى كان موضوع الدراسة الأولى ، وحسبان أن الفصام هنا هو الأصل ، هو من منظور غائية التدهور وحركية (= تحللية) التناثر فى اتجاه الانقراض . ومن ثم فإن كل ما يسبقه من مراحل وسطى ــ بما فى ذلك دورية الجنـون وتفتره - هـو محاولات (مخفقـه نسبيا) للحيلولة دون اضطراد التدهور إلى ما هو فصام . وقد سبق أن وضعت الفصام فى هذه المرتبة الأساسية المتدنية تدهوريا ، فى مقابلته للمستوى الخالقى للصحة النفسية ــ انظر مستويات الصحة النفسية (١٧) .

(٧) أصر قصداً أن أنسب للجمع فأقول « مفاهيمى » بـدلا من مفهومى ، متى ساقنى السياق إلى ذلك . وأحسب أنه قد آن الأوان لمجاوزة هذا المحظور إذا ما كانت النسبة إلى الجمع تستطيع أن تُضَمِّن اللفظ معنى خاصا متميزا . وقد أردت هنـا أن يكون لهـذه الصيغة بـإيقاعهـا الخـاص المتميـز مـا يضعنى - والقارىء ــ فى موقـع يسمح بتخصيصهـا لما يعنى مـرحلة معرفيـة معقولـة ومسلسلة ، تستخدم المفاهيم الواضحة والراسخة كـأبجدية مفيدة لسيـاق عام . وقد أفضل هذه الصيغة على صيغة « مفهومى » التى قد تستعمل بصيغة المفعول أو ما شابه ، مما يضيق بما أردته .

(٨) سيلفانو أريتى : الإبداعية : الولاف السحرى ، ص ٦٦
Silvano Arieti (1976); Creativity: The Magic Synthesis. Basic Books, New York.

(٩) وصف فرويد العمليات الأولية Primary Processes وصفا تفصيليا بالنسبة لما يتعلق بـالأحلام ، عـلى أساس أنها عمليـات نكوصيـة طفلية ، بعيـدة عن الواقع ، تستعمل لغة التكثيف والصور والرمز والإزاحة . . . إلخ . بحرية ، دون ارتباط بموضوع خارجى ، كما وصف العمليات الثانوية Secondary Processes على أساس التفكير الناضج المسئول الموضوعى المنطقى المسلسل الذى تتصف به الأنا فى حالة الصحو العادية .

(١٠) الإبداعية والولاف السحرى (أريتى) ص ١٢ ، ١٣ . على أننا ينبغى أن ننتبه إلى أن هذه العمليات الثالثية لا تتم بخطة واعية وعيا تاما ، وهـادفة للتوليف بين العمليات الأولية والثانوية ؛ فقد وصفها « أريتى » أيضا بأنها قد تأتى للمبدع فى شكل خبطة مفاجئة "Eureka" لتعلن أن الوحدة الجديدة قد تكونت فعلا (ص ١٦٨) ، دون الوعى الكامل بخطواتها وجدليتها التى أدت إلى هذه النتيجة .

(١١) Silvano Arieti (1974); Interpretation of Schizophrenia. Basic Books, New York.

(١٢) Silvano Arieti (1967); The Intrapsychic Self: Feeling Cognition and Creativity in Health and Disease. Basic Books, New York.

(١٣) الإبداعية : الولاف السحرى ، ص ٥٤ ومابعدها ، وغيرها .
وقد كنت قد أطلقت ــ متردداً ــ على هذه الوحدة المعرفية الأولية قبل ذلك (دراسة فى علم السيكوباثولوجى ٢٧ ، ١٢٣) لفظ « قبمدرك » ، على أساس أنها تمثل « . . . مرحلة بدائية قبل الإدراك الشعورى المحدد ، يختلط فيها الانفعال بالإدراك بالحدس . . . » ، ولكنى بعد ذلك ، وبمراجعة وظيفة هذا المستوى المعرفى ، فضلت ألا نعدها إلا إدراكا متميزاً ، حتى لو لم يكن شعوريا أو محددا ؛ إذ لا يصح أن يحتكر الشعور مفهوم الإدراك ، فيحتكر ضمناً حق المعرفة . وقد كان واضحا لـدى ــ دون الرجـوع إلى « أريتى » بعد ــ ما لهذا المستوى من علاقة بالإبداع ، حيث حددت فى المرجع نفسه أن « . . . هذه المرحلة (مـرحلة القبمدرك) يمـر بها (بمـا هى مرحلة) بعض المبدعين فيما يسمونـه مخاض الفكـرة . . وهذا الخوف من التراجع عن التـواصل الـرمـزى المحـدد والمحـافظ للكيـان الفـردى والمـدعم للشكـل الاجتماعى ، يهدد بالوحدة المطلقة كما يهدد بالذوبان الشمولى » . وقد بينت أيضا حينذاك أن « هذه المرحلة برغم ما بها من بقية حـدس عنيف ، هى مرحلة بدائية ، تحمل مخاطر النكوص والتناثر لو استمرت دون استيعاب » . (نفسه ص ١٢٣) . ويبدو أننى تراجعت عن إنكار صفة الإدراك عن هذه الوحدة الأولية فى العمل نفسه (ص ٤١٥) حين عدت فأسميتها « المدرك القبلفـظى » بـدلا من القبمـدرك . وقـد رجعت إلى لفظ الانـدوسبت Endocept فلم أجد له أصلا فى الإنجليزية . وقد أقر « أريتى » أنه نحته نحتا لتأكيد طبيعته الـداخلية "Endo" ، دون نفى صفـة الإدراك عنه . وحين تبينت أبعاده من حيث إنه « مدرك ، كلى ، داخلى » رجحت أن أنحت له بدورى لفظ « مكد » بالعربية . وكنت بعيدا عن متناول معاجمى ، لكنى حين عدت إليها أستشيرهـا ؛ وجدتـه لفظا عـربيا أصيـلا واردا له أصـل ومضمون آخر فى سياق آخر ، ووجدته لفظا مهجورا تماما ، فكـدت أعدل عنه ، لكننى عدت فقدرت أن هذا الاستعمال العلمى الجديد خليق بأن يحيى هذا اللفظ العربى الأصيل من منطلق آخر ، لا سيما أن مضامينـه الأصلية قـد تشمل مفاهيم مشتركة مع ما نحن بحاجة إلى إيضاحه هنـا ؛ فهى تشمل معانى : الدوام ، والغزارة ، واستمرار العـطاء (لا ينقطع ، شـاة غزيـرة اللبن ، بئر ماكدة) ــ وإن كانت هذه المعانى لا تشى مباشرة بكون أن ما هو مكد ، هو داخلى ، إلا أننى أملت أن يكون مدلول غزارة لبن الشاة إنما يعنى أنها تحلب إذا ما حلبت ، وليس أنها تتدفق تلقائيا . وكـذلك البئـر ، إنما تعطى إذا ما استسقيت من غائر مائها . وإزاء طمأنينتى لكل هذه الإيحاءات تركت اللفظ دون تدخل ، عله يؤدى المضمون الجديد .

(١٤) الإبداعية : الولاف السحرى (أريتى) ، ص ٥٣ - ٥٤ .
(١٥) يحيى الرخاوى (١٩٨٣) : إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى ، فصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول : ص ٤١ .
(١٦) يحيى الرخاوى (١٩٨١) : الوحدة والتعدد فى الكيان البشرى ، الإنسان والتطور ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ، ص ١٩ - ٣٣ .
(١٧) يحيى الرخاوى (١٩٧٢) : مستويات الصحة النفسية على طريق التطور الفردى ، فى : حيرة طبيب نفسى ، دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة ص ٢٠٣ .
(١٨) نفسه ، ص ٢١٧ .
(١٩) يحيى الرخاوى (١٩٨٠) : العدوان والإبداع ، الإنسان والتطور ، المجلد الأول العدد الثانى ص ٤٩ - ٨٠ .
(٢٠) يحيى الرخاوى (١٩٨٢) : رباعيات ورباعيات . الإنسان والتطور ، المجلد الثالث ، العدد الأول ص ٤٥ - ٩٨ .
(٢١) نفسه ، ص : ٥٢ ، ٥٣ .
(٢٢) نفسه ، ص : ٥٣ .
(٢٣) يحى الرخاوى (١٩٨٥) . الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع . فصول ، المجلد الخامس ، العدد الثانى ، ص ٦٧ - ٩١ .
(٢٤) محمد الزايد (١٩٨١) : الديالكتيك إجابة أم إشكالية . الفكر المعاصر ، ديسمبر .
(٢٥) يحيى الرخاوى (١٩٧٨) : مقدمة فى العلاج الجمعى . دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة ، ص : ١٧٦ « . . . وأنا أعترف أن استيعاب الجدل أمر شديد الصعوبة ما لم يمارس فعلا فى خبرة ومعايشة ، أعترف أنى وصلت إليه من احتكاكى بهؤلاء الناس (المرضى) ونفسى ، قبل أن أقرأ عنه » .
(٢٦) يحيى الرخاوى (١٩٨٢) : مقتطف وموقف ، الإنسان والتطور ، المجلد الثالث ، العدد الأول ص ٤١ .
(٢٧) يحيى الرخاوى (١٩٧٩) : دراسة فى علم السيكوباثولوجى (شرح سر اللعبة) ، دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة .
أوقعنى الاستشهاد بهذا العمل المترامى فى إشكالية حرجة رأيت معها أن أعلن للقارىء طبيعته وطريقة وضعه حتى لا يأخذ من استشهادى إلاما تسمح به هذه الحدود ؛ فقد كتبت هذا العمل أصلا فى متن شعرى (ديوان سر اللعبة) أثبت به قدرة لغتى على احتواء نبض خبرتى وأصول علم تخصصى ، فخرج ـ لظروف معايشتى لمرضاى ـ شعرا يكشف أكثر مما حسبت أنى أعرف (وليس نظما يسهل حفظ المادة ويزركشها ، شبيها بالألفية) . وحين تخطى حدسى الشعرى إحاطة علمى ، عدت إلى المتن أستقرئه ، فشرحته شرحا مطولا من واقع خبرتى فى مرجع علمى مستقل ، هو ما أسميته « دراسة فى علم السيكوباثولوجى »فالاستشهاد بهذا وذاك (المتن والشرح) هو تأكيد لما هو خبرتى عبر هذه السنين فى هذا المجال . وقد أثبت رأيى الذى اقتطفت هنا قبل أن أطلع تفصيلا على مفهوم « أريتى » عن المعرفة الأخرى ، أو مستوى ما هو « مكد » ، فقد كتبت المتن سنة ٧٠/١٩٧١ ، ثم بدأت قراءتى لأريتى منتظما من ١٩٧٤ ، ورأيت إثبات هذا التسلسل التاريخى لعل فيه بيانا لبعض ما يسمى الصدق بالاتفاق .
(٢٨) نفسه ص : ٤١٦ .
(٢٩) نفسه ص : ٤١٧ .
(٣٠) نفسه ص : ٤١٧ ، ٤١٨ .
(٣١) هذه الأعراض هى من أعراض الفصام النموذجية . ويمكن مراجعتها فى أى مرجع تقليدى مثل :

Slater E. and Roth, M (1969) Mayer-Gross Slater Roth, Clinical Psychiatry. William and Wilkins co. Baltimore.

(٣٢) دراسة فى علم السيكوباثولوجى ، ص ١٢٣ .
(٣٣) الإبداعية : الولاف السحرى (أريتى) ،ص ٦٢ .
(٣٤) نفسه ، ص ٦٣ .
(٣٥) Schoenberg A. (1950); Style and Idea. (p. 113)Philo sophical Library Inc. مقتطف من « ٣٦ »
(٣٦) Rothenberg A. (1976); Homospacial Thinking and Creativity. Arch. Gen. Psychiat. Vol. 33 Ian p. 17-26.
(٣٧) الإبداعية : الولاف السحرى (أريتى) ، ص : ٦٥ .
(٣٨) القصة القصيرة من خلال تجاربهم (١٩٨٢) . فصول ، المجلد الثانى العدد الرابع ص : ٢٥٧ - ٣٠٩ .
(٣٩) نفسه ص : ٢٦٠ .
(٤٠) نفسه : ٢٦٢ .
(٤١) نفسه ٢٦٦ ، ٢٦٧ .
(٤٢) يعد تعبير « حدود الذات » من المفاهيم التى فرضت نفسها على فكر الطب النفسى أحادى النظرة فهو يعنى الحدود الظاهرة للذات الشعورية . وأى فقد لهذه الحدود هو بالضرورة ، ـ تبعا لذلك ـ خطر مرضى ، فى حين أن الطب النفسى التطورى يكاد يرى أن المرونة والاتساع ـ لا الحدود ـ هما الأساس للحركة الصحية السلمية ، وكيفية مجاوزة المبدع ذاته مثال جيد لذلك .
(٤٣) ما يسمى « ضلال التأثير » يدرج أساسا تحت ما هو فقد الإرادة أو فقد الذات ، وعمقه السيكوباثولوجى يشير إلى أن الذات الشاعرة التى كانت طاغية طوال الوقت قد تراخت قبضتها فأطلت ذوات أخرى « تقرأ وتذيع » وتؤثر ، ثم أسقطت هذه الذوات إلى العالم الخارجى ، وعاد المريض يستقبلها بوصفها ضلالات .
(٤٤) يسرى على هذا العَرَض (قراءة/إذاعة الأفكار) ما يسرى على سابقه من منظور سيكوباثولوجى ، إلا أن هذا الوجود العارى والمعلن هو أقرب عرض لتعبير الخراط « مسفوح » ، ولكن شتان بين مسفوح واع مسئول ، ومسفوح مذاع منتهك .
(٤٥) الإيقاع الحيوى ، ص : ٨٩ .
(٤٦) يقابل ما يسمى الضلال الأولى ، خصوصا فى صورته المتميزة المسماة « الإدراك الضلالى » ـ يقابل لحظة « الإلهام » التفسيرى التى تسقط على (فى) وعى المبدع فجأة دون إعداد خاص فى اللحظة ذاتها ، حتى إنه يمكن أن نطلق عليها عند المريض « الإلهام المرضى » (اليقينى) (انظر أيضا هامش ١٠) .
(٤٧) القصة القصيرة من خلال تجاربهم ، ص ٣٠٠ .
(٤٨) نفسه ص : ٣٠٣ .
(٤٩) نفسه ص : ٣٠٧ .
(٥٠) عز الدين إسماعيل (١٩٨١) ، مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين . فصول . المجلد الأول ، العدد الرابع ص ٥٠ ، وأصل المقتطف كما ورد فى الهامش : نزار قبانى : قصتى مع الشعر ـ بيروت ١٩٧٤ ص ١٨٦ - ١٨٧ .
(٥١) نفسه ، وأصل المقتطف أدونيس ، زمن الشعر ـ دار العودة ١٩٧٢ ، ص ٢٣٥ .
(٥٢) عمر شاهين ، يحيى الرخاوى (١٩٧٧) مبادىء الأمراض النفسية . مكتبة النصر الحديثة ، القاهرة ، ص : ٢٧٤ .
(٥٣) يحيى الرخاوى : نشر هذا العمل (الناس والطريق) فى تسعة فصول فى مجلة الإنسان والتطور ، من أكتوبر ١٩٨٤ حتى أكتوبر ١٩٨٦ ، المجلدات : الخامس (عدد ٤) ، والسادس (أعداد ١ - ٤) ، والسابع (أعداد ١ - ٤) .
(٥٤) الناس والطريق ـ الإنسان والتطور ، المجلد السادس ، العدد الثانى ، ص ١١٣ ، ١١٤ .
(٥٥) نفسه ، المجلد السابع ، العدد الأول ، ص ١١٣ ، ١١٤ .
(٥٦) نفسه ، ص ١٤٠ .
(٥٧) نفسه ، المجلد السادس ، العدد الثانى ، ص ١٠٣ .
(٥٨) مستويات الصحة النفسية (فى حيرة طبيب نفسى) ، ص ٢٠٠ ، ٢٠٤ وما بعدها .
(٥٩) نفسه ، ص ١٩٦ .
(٦٠) الإيقاع الحيوى ، ص ٦٧ .
(٦١) نفسه ، ص ٧٢ .
(٦٢) مستويات الصحة النفسية ، ص ٢٠٤ وما بعدها .
(٦٣) إشكالية العلوم النفسية (هامش ١٥) ، ص ٤٥ .
(٦٤) الإيقاع الحيوى ، ص ٧٩ .
(٦٥) نفسه ، ص ٦٩ .
(٦٦) Erikson, E.H. (1972); Childhood and Society. Penguin Books Ltd.; Harmondsworth Middlesex, England.
(٦٧) الإيقاع الحيوى ، ص ٦٧ .
(٦٨) وبصفة عامة نوضح هنا أهم الظروف التى يحدث فيها مثل هذا البسط

الجسيم ، وهى : (أ) أن يحمل الفرد حفزا وراثيا لحركية التعتعة الجسمية والبسط الأعظم ــ وهذا يتبين من تاريخ عائلته الوراثى ، سواء ما يتعلق بالإبداع أو الجنون ، إذ عادة ما يتواتر فى العائلة الواحدة تاريخ كل من الظاهرتين بصورة أو بأخرى . ويمكن أن نرجع هذا الاستعداد الوراثى إلى كم قلق المعلومات ونزقها ، التى لم تتمثل تماما ، فانتقلت إلى الفرد الحالى عن طريق الذاكرة الجينية من قطاع بشرى بذاته ، يحمل جرعة زائدة من هذه المعلومات غير المتمثلة . (ب) أن تعجز التعتعة الدورية (الحلم النوم اليقظة) ، (أى = التفكيك التعزيز/الاستيعاب) أن تقسم جرعات البسط إلى جرعات مجزأة يمكن استيعابها يوميا أولا بأول ، دون حاجة إلى بسط أعظم . (ج) أن تتجمع ــ بالإضافة ــ معلومات جديدة غير متمثلة (= غير معيشة كيانيا لدرجة المهضم فالالتحام بالكل النامى) حتى تتزاحم وتضغط مع المعلومات الموروثة غير المتمثلة على نحو ينتج عنه الحفز الشديد لهذا التخلخل البسطى الجسيم . (د) تحين فرصة التخلخل حين يختل توازن « الضبط/الضغط » (الضبط من الخارج ومن الداخل معا ، والضغط من الداخل مثارا بالخارج أحيانا) ، بما يسمح بانطلاق الكامن الضاغط فى وساد الوعى القائم نفسه . وقد يختل التوازن تلقائيا أو دوريا ، أو نتيجة لظروف خارجية ــ كما ذكرنا .

(٦٩) دارسة فى علم السيكوباثولوجى ، ص : ٤٤٥ ، ٤٥٦ ، ٤٦١ ، ٤٧٠ ، أساسا ــ ولكن يجدر أن ننظر فى الفصل بما يتناسب مع ما قصدناه هنا ، وذلك ص ٤٤٥ - ٥٠٥ .

(٧٠) لم أعرج فى المتن بالتفصيل على مستوى الجنون البديل (لكل من الإبداع والجنون المتفسخ/الفصام ـــ معا) لما قد يجرنا ذلك إلى تفاصيل مهنية تخصصية ، قد تبعدنا عن محور هذه الدراسة الأساسى ، فأكتفى هنا فى الهامش ــ لمن يهمه الأمر ــ أن أحدد أن ثمة أنواعا أخرى من الجنون قد تبدو كأنها متماسكة الظاهر ، راسخة الظهور ، مسلسلة المنطق (المرضى برغم تناسقه) ، أو تبدو شاقة تيار الوعى ، أو مفرطة فى جرعة التجميد المضاد ضد التهديد بظهور التناثر . وكل هذه الأنواع إمّا تظهر بهدف إيجاد مخرج ولو مؤقت يوقف ضغط التناثر وجذب الانسحاب النكوصى التدهورى . فهذا النوع من الجنون ــ على هذا المستوى ــ هو بديل الجنون التفسخى المتناثر . إلا أنه فى الوقت نفسه قد يكون بديلا للإبداع الفائق ، لأن هذا الحل الوسط الذى يعلن الضغط وفرط الضبط (الاكتئاب) ، أو الانشقاق (نوع من الموس وبعض البرانويا) ، أو بالتنظيم الضلالى البديل ، الحال فى وساد الوعى القائمهكل هذا يمثل سبيلا وسطا فى محاولة فض الاشتباك بين الوحدات الأولية المتصارعة من جهة ، وفى الوقت نفسه هو إعلان عجز عن احتواء حركيتها فى وثبة جدلية فائقة . وقد يوافقنا القارىء على أن يكون هذا الجنون البديل حلا وسطا ضد الجنون/التفسخ ، ولكن من الصعب أن يتقبل القارىء نفسه فكرة أن يكون هذا الجنون الوسط بديلا عن إبداع فائق ، على أساس أنه حل تسوياتى من السهولة بحيث يظهر بديلا عنه فيحل محله سلبا . وهنا لابد أن أذكره كيف أن الإبداع الفائق يحمل دائما مخاطر الجنون المرعب ، ناهيك عن جرعة العدوان المقتحم التى تخلفه ؛ وهذا وذاك من أدعى ما يتطلب هربا ما . وهذا الجنون البديل (خصوصا إذا ما تعذر الإبداع البديل نتيجة للافتقار إلى أدواته وفرصه) هو الحل المرضى الوسط .

(٧١) انظر مثلا : مبادىء الأمراض النفسية (هامش ٥٢) ص ١٤٤ ؛ أو Mayer Gross(هامش ٣١) ، ص ١١٤ .

(٧٢) نقترب فى هذه المنطقة من إشكالية علاقة الجسد بالكلمة ، وهو ما يحتاج إلى عودة مفصلة . ونكتفى هنا بالتذكرة بمراجعة تعبير أينشتين عن الصور العضلية التى تصاحب إرهاصات إبداعه (هامش ٣٥) .

(٧٣) مستويات الصحة النفسية ، ص ٢١٥ « . . . فمرض الفصام هو الخلق المرضى المتدهور » .

(٧٤) مررت بفترة كنت فيها أعد أى أبداع رمزى مسقط خارج الذات مهربا حتميا من مواجهة مسئولية النمو الذاتى ، وكان هذا نتيجة لملاحظتى للارتباط التناسبى العكسى بين قرض الشعر مثلا ونبض « الحضور الفعلى » فى العلاج الجمعى ، وهكذا . ثم رويدا رويدا عدلت عن ذلك ، على الرغم من أنه مازال يمثل فى مختلف مراحل كتاباتى ، أرضية فاعلة فى معظم الوقت ــ عدلت احتراما للواقع ، وتقديرا لدور هذه الرؤية الاستطلاعية لمسيرة التطور كما تظهر فى صورة الإبداع المعلن فى أشكال خارجية ؛ دورها فى تحديد الاتجاه وحفز الخطى ، إن لم يكن لصاحبها ، فلمن تصل إليه .

(٧٥) لابد من إعادة النظر فى مسألة التربية ــ على النطاق الأوسع ــ من منظور حركية الإبداع وليس من منظور قدرات خاصة موجودة هنا ، ومختفية هناك ، مما يسمى أيضا « ملكات » أو « مواهب » أو ما شابه ذلك . إن الدور التربوى هنا لابد أن يهدف إلى ضبط الجرعة (بالممارسة على كل مستوى وليس بالتلقين) ــ ضبط الجرعة من (١) المرونة فى إطار متحرك ،(٢) ثم المرونة دون شروط ، (٣) ثم المرونة المواكبة بالاختلاف الخلاق ، (٤) ثم التحرك فى مساحة الغيب المفتوح ، (٥) ثم العناية بالتواصل الأسرى والاجتماعى من خلال القنوات غير اللفظية ــ أيضا ، (وربما قبلا) ، (٦) ثم حركية الإيمان/الدين/التصوف/الإيديولوجيا/المراجعة . . . إلخ ، (٧) ثم حركية التلقى فى مجالات النقد المبدع على مختلف المستويات ، وغير ذلك مما لا مجال لذكره هنا الآن .

(٧٦) فيما يسمى الزملة المخية العضوية Organic Brain Syndrome بما يشمل الذهان المصاحب لها ، حيث تحدث الأعراض بما فى ذلك التناثر ، ليس نتيجة لضغط مفكك ، وإنما نتيجة لتقطع عشوائى بسبب إصابة أو تهتك أو ورم أو تسمم . ولا يسرى على هذا النوع أى مما ذكرنا ، اللهم إلا فى هوامش الأعراض التعويضية ، وبدرجة طفيفة ومحورة لا أهمية لها فيما يتعلق بالفرض الحالى .

(٧٧) يحيى الرخاوى (١٩٨٤) : التفسير الدوائى للفكر الطبنفسى الحديث . الإنسان والتطور ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، ص ١٨ - ٤٠ .

(٧٨) مستويات الصحة النفسية ، ص ٢٢١ .

(٧٩) مقدمة فى العلاج الجمعى ، ص ١٧٢ . « وموقفى من العلاج كما أعلنته هو أنه « إعادة إحياء ديالكتيك النمو » .

(٨٠) يحيى الرخاوى (١٩٧٨) : العلاج النفسى للذهانيين . الإنسان والتطور ، المجلد الثانى ، العدد الأول ص ٢٥ - ٥٣ . انظر أيضا دراسة فى علم السيكوباثولوجى ، ص ٧٣٧ - ٧٩٢ .

(٨١) عز الدين إسماعيل (١٩٨٥) : أيديولوجيا اللغة . فصول ، مجلد ٥ ، عدد ٤ ص ٣٧ .

(٨٢) يحيى الرخاوى (١٩٨٦) : حبس الظواهر الإنسانية (النفسية) فى سجن المصطلحات المستوردة . (دراسة لم تنشر بعد) .

(٨٣) أيديولوجيا اللغة ، ص ٤٢ .

(٨٤) حبس الظواهر الإنسانية .

(٨٥) انظر مثلا Mayer Gross ، (هامش ٣١) ص 268 .

(٨٦)كنت أترجم هذه الكلمة Neologism فيما سبق إلى عرض أسميته « اللغة الجديدة » ، لمن باستعمال هذه الترجمة ثبت لى أنها قاصرة ، لأنها قد تعنى حالة صحية فائقة (شعرية) غير واردة فيما هو عرض مرضى ، فأقمت على نحت هذه الكلمة الجديدة لتختص بما هو عرض مرضى ، وآمل أن تستعمل كما هى « جدلغة » ، أو حتى أن يشتق منها فعل رباعى « جدلغ »

(٨٧) يحيى الرخاوى (١٩٨٦) : هوامش وهواجس حول شعر أحمد زرزور . القاهرة ، أبريل ، عدد ٥٨ ص ٧٨ - ٧٩ .

(٨٨) الإيقاع الحيوى ، ص ٨٦ .

جماليات الإبداع بين العمل الفنى وصاحبه

لطفى عبد البديع

تذكرت وأنا أتأمل لفظ الإبداع وما آل إليه أمره، وكيف تسلل إلى كل مكان حتى استطار بين الشفاه وعلى أسلات الأقلام ، يجمع كما يفرد ويوصف به كل من شدا شيئاً من الفن وكل فريق فيه يشار إليه بالبنان ؛ تذكرت ما أملاه أبو العلاء فى رسالة الملائكة التى بناها على محاورتهم فى مسائل من الصرف والاشتقاق وهو فى ساعة الاحتضار ، إن لم يكن الميت فشبيه بالميت ؛ لا تكف الأغربة من حوله عن النحيب ، قد طوى سكرات الموت وكربه وتوسل بمقولة الإمكان إلى ما يريد دون أن يفصح عما يريد ، يدافع ملك الموت إذا هم بقبض الروح لينظره ساعة ويدارى غيره من الملائكة منكر ونكير والسائق والشهيد بالمجرد والمزيد والتنكير والتعريف والهمز والإدغام ، وبغير ذلك مما ينم فى ظاهره عن الإنكار وفى باطنه عن الإقرار ، إلى أن يجىء فى جماعة من جهابذة الأدباء قصرت أعمالهم عن دخول الجنة ولحقهم عفو الله فزحزحوا عن النار قال : فنقف على باب الجنة فنقول يا رضوان لنا إليك حاجة ، ويقول بعضنا يارضو فيضم الواو فيقول رضوان ما هذه المخاطبة التى ما خاطبنى بها قبلكم أحد فنقول إنا كنا فى الدار الأولى نتكلم بكلام العرب وأنهم يرخمون الذى فى آخره ألف ونون فيحذفونها للترخيم قال أبو زبيد :

ياعثم أدركنى فإن ركيتى صلدت فأعيت أن تفيض بمائها

فيقول رضوان ما حاجتكم ؟ فيقول بعضنا إنا لم نصل إلى دخول الجنة لتقصير الأعمال وأدركنا عفو الله فنجونا من النار فبقينا بين الدارَين ، ونحن نسألك أن تكون واسطتنا إلى أهل الجنة فإنهم لا يستغنون عن مثلنا ، وإنه لقبيح بالعبد المؤمن أن ينال هذه النعم وهو إذا سبح الله لحن ، ولا يحسن بساكن الجنان أن يصيب من ثمارها فى الخلود وهو لا يعرف حقائق تسميتها ، ولعل فى الفردوس قوما لايدرون أحرف الكمثرى كلها أصلية أم بعضها زوائد... وما يجمل بالرجل من الصالحين أن يصيب من سفرجل الجنة وهو لا يعلم كيف تصغيره وجمعه ... وهذا السندس الذى يطأه المؤمنون ويفرشونه كم فيهم من رجل لايدرى أوزنه فعلل أم فنعل ، وإن كان أهل الجنة عارفين بهذه الأشياء قد ألهمهم الله العلم بما يحتاجون إليه فلن يستغنى عن معرفته الولدان المخلدون فإن ذلك لم يقع إليهم ، وإنا لنرضى بالقليل مما عندهم أجرا على تعليم الولدان . فيبسم إليهم رضوان ويقول إن أصحاب الجنة اليوم فى شغل فاكهون هم وأزواجهم فى ظلال على الأرائك متكئون ، فانصرفوا رحمكم الله فقد أكثرتم الكلام فيما لا منفعة فيه ؛ وإنما كانت هذه الأشياء أباطيل زخرفت فى الدار الفانية فذهبت مع الباطل[١]

ولا نريد أن نتلقى الإبداع بمثل سخرية أبى العلاء وكأنها سخرية الإنسان من نفسه ومن الفناء ، ولا نحن معه على باب الجنة نصيب من ثمارها فى الخلود ، ولكن لا يحسن بنا ـ ونحن نراه يتقلب بين المفرد والجمع ، والاسم والصفة ، يركض فى أعمدة الصحف ويتقلب بين الفنون والآداب ، ويذكر به أصحاب القرائح على تباينهم ، ولا نعرف حقيقته ونسبه ، وتاريخه القريب والبعيد

والألفاظ إذا تأتى لبعضها أن تفرض سلطانها علينا بحكم ما يواتيها من مصير ، فمن حقها علينا أن نناجزها بالتساؤل حتى لا تسوقنا النشوة بها إلى الخداع ؛ وذلك لأننا إذا كنا نفكر باللغة فنحن أيضاً نفكر برغم اللغة ، واللغة تقدر على الانتقام كما تقدر على الاستسلام . وانتقامها

كفيل بأن ينتهك الحقائق ويقعد بالفكر عن التحليق والطيران . ورب لفظة لا يؤبه لها استحالت إلى بؤرة تحجب التناقضات التى تظهر وسط النور والظلام ، وأخرى تتاهت إلى موقف لا نلبث أن نكون من ضحاياه ، ونحن نعتقد أن الطريق ممهد للوصول إلى النتيجة التى لا نفطن إلى حبائلها . ولأمر ما حذر فاليرى من غموض الوضوح حيث تعلق بالأفكار سحب الألفاظ،وتبلغ النظرية مبلغاً تكون فيه على وشك الإقناع،وإذا باللفظ المراوغ ينم عن حقيقة ما هنالك ، وأن الأمر لا يعدو أن يكون ضربا من الرضا بما هو كائن .

وإذا نحن أحسنا الظن بلفظ الإبداع ونزهناه عن النرجسية التى يختال فى أعطافها ، وتحامينا قناعه الذى يخفى وراءه ما يشبه الإعلان عن السلع الاستهلاكية التى لا تكاد تروج عند فريق من الناس حتى تتخطفها الأيدى ، ويشتد عليها الزحام دون مبالاة بعنت أو ملام ، صح لنا بعد ذلك أن نتساءل عنه من أين جاء ولم كتبت له الغلبة على ما عداه من ألفاظ تشاكله ؛ هل كان ذلك لخفته على اللسان وحسن وقعه فى القلوب والآذان ، أو لأنه عريق النسب فى العربية ينظر إلى البديع الذى عرف به الشعراء فى صدر العصر العباسى ؟ وإذا لم يصح هذا أو ذاك،لأن أحدهما أو كليهما لا يبلغ شيئاً مما يريد الذين يلهجون به ، وقيل إنه أدل من غيره على ما تستحدثه العبقرية فى الفنون وأجدر أن يكون علما على أصحاب المواهب وما يأتون به من جديد ، ساغ لسائل أن يسأل:وما هى حدود الجديد وما الفرق بينه وبين التقليد ؟

ثم ما الوجه فى إطلاقه على سبيل التعميم لا التخصيص ؛ على شعر الشاعر ولوحة الرسام وتمثال النحات ودراما الكاتب المسرحى ، بحيث يسمى كل واحد من أصحابها مبدعا وهم جميعاً مبدعون ؟ وهل يكون الإبداع بذلك مرادفاً للفن والمبدع للفنان ؟ والجواب عن ذلك إما بالسلب وإما بالإيجاب ، ولا نظن أنه بالإيجاب وإلا فهم الإلحاح على الإبداع ومشتقاته دون الفن ومشتقاته ؟ فلم يبق إلا أنهما مختلفان . وإذا كانا مختلفين فأين يقع الإبداع من الشعر واللوحة والتمثال والسيمفونية وغيرها من الأعمال الفنية ؟ هل هو أصل لها وشرط لوجودها ؛ بمعنى أنه سابق عليها أو أنه يقع منها فى الصميم ؟

وهذه الأسئلة على تباعدها يفضى بعضها إلى بعض ؛ لأنها تترامى إلى استطيقا العمل الفنى ؛ هل تبدأ من العمل الفنى بعد تمامه أو تبدأ من صاحبه ؟

الرومانتيكية العربية

وقد تنوسى هذا الإشكال بل تلاشى فى خضم التجارب والمشاعر والعواطف وغيرها من أحوال النفس وخوالجها التى حفل بها النقد العربى الحديث ، منذ أصحاب الديوان إلى جماعة أبولو ومن تلاهم إلى عهد قريب مما لاموضوع معه لغيرها فى كلامهم ؛ فعبد الرحمن شكرى يتساءل : أليس مجال الشعر الإحساس بخوالج النفس وشرح ما يعتورها ؟ — وأجمل معانى الشعر عنده ما قيل فى تحليل عواطف النفس ، ووصف حركاتها كما يشرح الطبيب الجسم .. والمعانى الشعرية هى خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه

والشعر عند العقاد إذا لم يكن تعبيرا عن الذات كان صناعة ، وإذا كان صناعة لا يكون ذا سليقة إنسانية ؛ فحين نقرأ شعر شاعر ولا نعرف هذا الشاعر من شعره ، ولم تظهر لنا شخصيته الصادقة من خلاله،فالأحرى أن نسمى هذا الشعر تنسيقاً لا تعبيرا .

والتعبير عن الذات لا يقتصر على ما يعتمل داخل النفس الإنسانية ، وإنما يتعداه إلى الخارج ، فكل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا ونبث فيه هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا ، هو شعر وموضوع الشعر ، ولو كان مما نراه فى البيت أو الطريق ، ومما نراه فى الدكاكين المعروضة ، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية .. فكل ما يمتزج بالشعور صالح للتعبير .

وطريقة التعبير والبناء الفنى يغلب عليها ذلك ؛ فالوحدة العضوية عند العقاد مقتضاها أن القصيدة لا يجوز أن تكون أجزاء متناثرة يجمعها إطار واحد ؛ ذلك أن الشعر الحق لا يمكن أن يتمثل فى شعر تغير فيه أوضاع أبياته ، ومع ذلك لا نحس أن مقاصد الشاعر قد تغيرت تبعاً لذلك ؛ فالقصيدة،بعبارة أخرى،ليست مجموعة من الأبيات يستقل فيها البيت عما قبله وما بعده،وإنما هى تآلف مركب يحوج فيه البيت إلى تذكر ما يسبقه وترقب ما يتبعه ضمن نسق موحد . ومثل هذه الوحدة تفرضها النفس الشاعرة ؛ النفس التى تتآلف فيها المعرفة والإحساس .

واللغة عند خليل مطران غير التصور والرأى ؛ وخطة العرب فى الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا؛بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا ، ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم ؛ وإن كان مفرغاً فى قوالبهم محتذيا مذاهبهم اللفظية .

ويصف مطران نتاجه الشعرى بأنه مدامع ذرفتها ، وزفرات صعدتها ، وقطع من الحياة بددتها ثم نظمتها ، فتوهمت أنى استعدتها .

وتاريخ حركة أبولو من تاريخ جماعة الديوان ، وكلام أبى شادى يغنى عن كل كلام فى تأثره بخليل مطران ؛ يقول : وأثر مطران فى شعرى هو أثر عميق لأنه يرجع إلى طفولتى الأدبية ، ويصاحبنى فى جميع أدوار حياتى . وإذا كان استقلالى الفنى متجليا الآن فى أعمالى ، فهو فى الوقت نفسه يمثل الاطراد الطبيعى للتعاليم الفنية التى تشربتها نفسى الصبية من ذلك الأستاذ العظيم .

ومن الملامح العامة لحركة أبولو كما يلخصها أبو القاسم الشابى : الوجدانية . ومن المظاهر التى رافقتها القلق والنزعة الإنسانية ؛ والانحياز للطبيعة ، لا من حيث هى مناظر ومشاهد ، بل من حيث إنها تختزن الأسرار أو المجهول ؛ ثم التوكيد على وحدة القصيدة،وعلى وحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهبه الفنى والموضوعى .

والرؤيا عند جبران خليل جبران ، شأنه شأن وليام بليك ، تحتل المقام الأول فى المعرفة . والشعر،وهى رؤيا بالقلب تقوم على التفهم الخاص للأشياء الذى هو أعمق من الأعماق وأعلى من الأعالى . والشاعر عنده إما أنه طبيعة،وإما أنه يبحث عن الطبيعة . هو فى الحالة الأولى شاعر بسيط ، وهو فى الحالة الثانية شاعر عاطفى[٢] .

الاستطيقا الذاتية :

وهذا قليل من كثير لا يسعنا إثباته ، فالذى يعنينا أنه كان صدى للاستطيقا التى تتعاطى الفن من حيث هو نشاط ذاتى للفنان ؛ فالفن

فيها تعبير عن الذات وتمثيل للواقع فى أفق الحيوية والوجدان . وكانت كلمة الخلق هى مفتاح هذه الاستطيقا التى أمدتها النيورومانتيكية بمقولات جديدة جعلت منها استطيقا مثالية تعتد بالمضمون .

فالعمل الفنى عند الرومانتيكيين مناطه الخلق والإلهام ، وليس محاكاة للطبيعةولا هو صناعة من الصناعات ؛ لأنه عندهم - كما يقول موريتز[٣] جنجر - نتيجة لقوى ميتافيزيقية أعمق مما يتأتى للإنسان ، وقطعة من الطاقة الحيوية الأولى التى تحولت إلى موضوع ، تظهر فيها الحياة ذاتها ظهور القوى الخلاقة . والفن إشعاع من العبقرى،وانتصار للحيوية،وعمل من أعمال الروح .

وهردر ، الذى عز عليه أن يكون الفنان مجرد إنسان يملك ناصية القواعد الاستطيقية التى يبنى على مقتضاها أعماله ، أطلق نظريته فى العبقرى الخلاق ، ومضت الرومانتيكية فى هذا السبيل على طريقتها فى تقويم العبقرى ، وردد نيتشه أصداء ذلك فى مواضع كثيرة من كتاباته فى عصر الشباب .

ويجمل جنجر الحكم على هذه الاستطيقا فى أنه إذا كان قد أمكن بفضلها الوصول بالمعرفة الفنية إلى أعماق كانت مجهولة من قبل ، ومهدت السبيل لنظرية فى الماهية والتطور الفنى للعبقرى الخلاق (سمبل وجوندلف) بدلا من التراجم الشخصية للفنانين المليئة بتفاصيل لا تقدم ولا تؤخر ، فإنها تخلت عن مناط القيمة الاستطيقية فى العمل الفنى دون صاحبه ، وهو أهم من ذلك بكثير .

النيورومانتيكية :

والنظريات النيورومانتيكية وإن اختلفت ماهية الشعر فيها باختلاف ماتقوم عليه من تصورات ، فما يسمى فى إحداها تجربة حية يغاير ما يطلق عليه فى الأخرى الحدس الخلاق ، وما يعرف بالتجربة الشعرية يباين ما يحد بالإسقاط الوجدانى ؛ إلا أنها جميعاً تحاول التأتى إلى الأصل الذى نشأ منه العمل ، وذلك بتجاوز القصيدة مثلا للوقوف خلف اللغة على مضمون المعرفة أو الوجدان المباين للألفاظ والسابق عليها ؛ طمعاً فى الكشف عن سر العمل على ما يتجلى فى روح الشاعر .

وليس وراء ذلك إلا حل القصيدة وقيمتها فى إطار من الحيوية والتجربة ؛ فالشعر إن كان بذلك يعلو فى جانب لأنه يضرب بجذوره فى جملة الحياة والتجربة ، فإنه يلتاث فى جانب آخر لأن الحياة ليست شعرا كلها . والوجدان ، والحدث ليسا بقادرين وحدهما على أن يقيما قصيدة . وإذا صح أن الحياة والمصير والذات هى المضمون الكبير للشعر فإنه لا يتأتى لها ذلك إلا إذا تبلورت فى اللغة . ثم أنى للفكر الاستطيقى أن يهبط من الشعر إلى الجذور الحيوية للحدس أو التجربة التى ولدته قبل الكلمة ليجد فى حجرها ماهية الشعر ، وهل كان لمثل هذه الأفعال قبل أن ترقى إلى لغة شعرية حقيقةوحياة ، كالحقيقة والحياة اللتين تستظهرهما بعدها ؟

والذى نعلمه أن الفكر لا يكون من الشعر ، ولا الحدس من الفن ، ولا التجربة من الاستطيقا ، إلا إذا طوى كل منها فى عملية الخلق التى تنتهى بالعمل الفنى . وليس الشكل الذى تأخذه بعد ذلك من قبيل الشكل الخارجى الذى ينزل منزلة الكساء ، بل هو شكل داخلى يجعل من الفكر فكرا ومن التجربة تجربة .

وهل يسوغ إذا انتفت الألفاظ أن توصف التجربة بأنها فنية وهى لا تظهر إلا فى الألفاظ ولا وجود لها إلا فيها ؟ والقول بأن الفكر الذى يتضمنه بيت من الشعر له قبل العبارة منه بالألفاظ وجود كالوجود الفعلى فى القصيدة ، وأنه واحد لا يختلف قبل الألفاظ عنه بعدها وهم من الأوهام ؛ لأنه قبل العبارة عنه سديم وضباب ، ولا حقيقة له إلا فى اللغة واللفظ والبيت .

وهذا الوهم لا يعدله فى اللبس إلا وصف الفن من جهة النواة السيكلوجية كأنه قد تولد منها واستحال بعد ذلك إلى مضمون ؛ ولذلك لم يزل التعريف الكلاسيكى للفن أدل على حقيقته ؛ فالفن ليس معرفة ولا هو بالحدث أو الإحساس،بل هو على حد قول القدماء - عمل وصناعة - على مافى هذا اللفظ من جفاف ، والإحساس الشعرى والمعرفة ليس لها من القصيدة إلا نصيب ضئيل .

وغاية ما يقال فى هذه النظريات ما أخذه إليوت على التجربة الشعرية كما وصفها بريمون من أنها ربما كانت أدعى إلى المعرفة السيكلوجية بحياة الشاعر كلها أو بعضها منها إلى معرفة الشعر ، وهيهات أن تكون أصلاً لأعمق الشعر أو لأحسن ما فى عمل الشاعر ، أو تكون قرينة على قيمة الشعر بأى حال .

وإذا سلمنا بماقد يقع فى بداية الفن من التجربة الغامضة أو الحالة الشعرية أو الإسقاط الوجدانى ، فلا شىء من ذلك يمكن أن يقال فيه إنه علة لوجود العمل الفنى ، أو يصلح معيارا للحكم عليه بالجودة ؛ لأن الشكل فى صورته الأخيرة لا يقوم إلا فى نطاق شرعية جديدة تعفى على هذه المقولات .

وإذا جاز أن يكون لها نصيب فى الخلق الفنى بأن تعطيه شيئاً من مضمونه ، وتجعل من الفن فنا فى داخله إنسان كما يقال ، فإنها لا تؤلف ما يختص به ويتميز عن سواه من مظاهر الحياة الروحية ؛ لأنها ليست ماهية الشعر ولا يتقوم بها وجوده .

النقد وخدعة الأصل :

ويظهر أثر ذلك فى الجانب التطبيقى ؛ وهو النقد الذى يتطلب فى شريعتها نوعاً من الرياضة التى يتدسس معها الناقد إلى ما تختلج به نفس الشاعر ، على نحو ما ذهب إليه جاك ماريتان فى برنامجه الذى يدعو فيه الناقد قبل أن يقدم على الحكم على عمل ما إلى الكشف عما أراده الشاعر أصلا وأفضى به إلى أن يكتب ، وبيان ما خفى من أشياء اعتملت فى نفسه،ثم مشاركته فى الحدس الشعرى المولود فى اللحظة المظلمة لنشاطه[٤] .

وإذا جاز شىء من ذلك،فهل فيه ما يغنى عن تعاطى الشعر ومناجزة الشكل الذى بنى عليه ؟ وأيهما أصح ، أن يتجه الفعل التقديرى للمشاهد إلى ما حدث فى نفس الفنان على ما يؤخذ من العمل أم إلى العمل نفسه ؟

أما من جهة الشعر،فالذى حدث فى نفس الشاعر هو القصيدة لا ما يتعذر سبره كالتجربة والوجدان والحدس الخلاق . والقصيدة حقيقة جديدة استقلت عن أصلها الذى ترد إليه ؛ لأنها استقلت عن الأفعال التى تقع فى نفس الشاعر . فهى لم تكد تخرج إلى حيز الوجود حتى نأت عنه ونأى عنها ولم يعد لنفسه وأحواله دخل فى التأتى إليها

وفهمها . وإذا ساغ لنا أن نستظهر شيئاً من الأفعال التى تعين على ذلك فلا ينبغى أن نجاوز ما تضطرب به من فعل وحدث ، فحياته تمتد فى القصيدة لا فى حياة الشاعر .

والمضمون الكلى للعمل – على ما ذكر أرنولد هوسر[*] – يتضاءل ويصغر إذا عزلت البواعث عن ترابط العمل الأدبى وردت إلى تطور التحليل النفسى ؛ فكلما اقتربنا من أصل العمل ابتعدنا عن معناه الفنى .

واستنتاج العمل الفنى من حياة صاحبه يرتبط بما تقتضيه نظرية التطور من أن المرحلة الأولى من مراحل النمو تصور كل مضمونه . وحتى إذا سلمنا بهذا على نحو ما يسلم به التحليل النفسى فلا مناص من الإقرار بأن الخطوة الحاسمة توجد فى منتصف الطريق بين التصور الأول للعمل والنتيجة الصورية التى ينتهى إليها . ومن سفسطة الفكر البيولوجى القول بأن المرحلة الأولى من عملية الخلق ينبغى بالضرورة أن تتضمن حصيلتها النهائية ؛ فنتيجة النمو ليست فى أغلب الأحيان إلا نتاجاً ثانوياً للقوى التى تعمل منذ البداية ، ومن ثم فكل تفسير للعمل من جهة أصله ، وكـــل تفسير نفسى ليس من شأنه إلا التقليل من المسارب المختلفة للاتجاه الأصلى ؛ وهى مسارب لا تكف عن النمو . والمعالم الجوهرية للعمل لا تطابق دائماً اللحظات الأولية الدائمة لفعل الخلق والإبداع ؛ فالقيمة الفنية والطابع الاستطيقى كلاهما من وجهة النظر الأصلية والسيكلوجية والفيزيولوجية والاجتماعية أمر ثانوى ، فى حين أن التجارب والميول التى تحاول السيكلوجيا بعامة ، والتحليل النفسى بخاصة ، أن ترى فيها أصل العمل الفنى ، لا تخرج عن كونها صورا متباينة من صور السلوك الحيوى ، وتعد أساساً لما يتحقق منها فنية كانت أم غير فنية ، موفقة كانت أم فاشلة .

وقد كان مما أجاب به فرويد ذات مرة عن سؤال للشاعر السيريالى أندريه بريتون أن الحلم لايقول لنا شيئاً بدون معرفة شخصية صاحبه وصراعاته الخاصة وأعراضه وتجاربه ، فى حين أن العمل الفنى يقول لنا كثيراً حتى إذا لم نكن نعرف شيئاً عن صاحبه .

ومن العبارات التى تتضمنها الكتابات الأخيرة لفرويد – وهى ذات مغزى كبير فيما نحن بصدده – قوله إن القوة الخالقة للفنان لا تتبع دائماً للأسف إرادته ، بل يخرج العمل كما يريد ، وغالباً ما يواجه مؤلفه كأنه شىء مستقل ، بل كأنه شىء غريب .

غير أن النشوة بالمقولات الرومانتيكية تغرى أصحابها بالنقد الذى يتقلب بين الرضا والسخط ، والتفاؤل والتشاؤم ، والابتهاج بالحياة والعزوف عنها ، والمثالية والواقعية ، والطموح الاجتماعى والترقى السياسى ، وما إلى ذلك مما تسود به الصفحات الطوال .

والشعر عرضة لأن يقال فيه كل شىء إلا الشعر ؛ لأنه مفتوح على الطبيعة والإنسان ، ولذلك تفرقت السبل بالنقد ولم يصف فى كل أحواله للشعر ولغته ، بل كان الكلام فى غير موضوعه . أكثر من الكلام فى موضوعه ؛ فقد أتى عليه زمان كانت الكلمة فيه للتاريخ ؛ فكان كحاطب ليل يتسقط كل شاردة وواردة ؛ يجمع ما تباين واختلف ، وتفرق ولم يأتلف ، فى إطار زائف يوهم من يطالعه أنه بإزاء تاريخ اتصلت فيه الفصول ، وهو فى حقيقته تاريخ مفتعل للجماجم والعظام ، يفتقر إلى أوليات البحث العلمى الذى يقتضى كما يقول القدماء جهة اتحاد تؤول إليها المسائل ، ويقوم بدلا من ذلك على الزمان الخارجى الذى يقاس بالشهور والأعوام .

وإذا كان للنقد زمانه فزمانه هو الزمان اللغوى الذى يفضى فيه أوله إلى آخره ، ويتخذ منه موضوعه المشروع الذى لا يسوغ سواه ، لأنه إنما يتقدم بالوجود اللغوى الذى يتقدم ما عداه .

والنقد الذى يلتمس مرادفا للفن من التجارب والوجدان ، ويفصل الحدس عن العبارة ، ويعكف على الحال الداخلية للشاعر يسقط فيما سماه ومسات ويبرد سلى[٦] خدعة النوايا . ويمكن إذا نحن توسعنا فى معناها أن نطلق عليها خدعة الأصل . وخدعة النوايا منشؤها الإلحاح على معرفة ما قصد إليه الشاعر بدعوى أن القصد يجانس سلوكه بإزاء عمله ومنحى شعوره وما أفضى به إلى أن يكتب ما كتب . وخدعة الأصل تنزع بأصحابها – فضلاً عن معرفة النوايا الخلاقة – إلى استقصاء البواعث الخفية لروح الفنان ؛ وهى تبدأ باستنباط معيار النقد من العلل السيكلوجية للقصيدة وتنتهى بحياة الأشخاص والنسبية .

والرد على خدعة الأصل خطبه يسير ؛ لأنه لا يجاوز السؤال عن إمكان الوقوف على ما أراده الشاعر . وهو إذا وفق فى ذلك فالقصيدة ذاتها كفيلة ببيانه ، وإذا لم يوفق فالقصيدة لا تصلح شاهدا عليه وحينئذ ينبغى للناقد أن يخرج من القصيدة التماساً لما لا يوجد فيها من البينات .

والطريق إلى فهم القصيدة إذا خرج منها وصعد إلى عللها المزعومة لزم عنه أحد أمرين : أن تشتمل القصيدة على المقدمات السيكلوجية أو لاتشتمل ؛ فإن كان الأول ، لم تعد مقدمات ولا اختلاجات لنفس الشاعر ، كما لم تعد نوايا أو تجارب ؛ لأنها استحكمت واستحالت إلى كيان راسخ فى بناء القصيدة . وبانتقالها إلى حال جديدة هى حال القصيدة ، استجابت لأحكام أخرى ، ودخلت فى معايير موضوعية جديدة .

وإن كان الثانى ، وقصرت المقدمات عن أن تؤلف القصيدة ، ولم تخرج عن كونها تاريخا قبل تاريخها المزعوم ، فنحن إذاً بإزاء حقيقة أخرى مختلفة عن العمل وسابقة عليه ، ولا يبلغ قانونها أن يكون معياراً للشعر ؛ لأنه ليس قانون الشىء الذى يسمى قصيدة .

وليس معنى هذا أن القصيدة شىء مغلق أو مطلق لأنها تنم عن نشأتها ، ولكنها تنم عنها فى تكوينها اللغوى لا فى شىء سابق عليها وخارج عنها . وفهمها إنما يكون على مقتضى قانونها اللغوى لا بتكرار التجربة التى خاضها صاحبها أو تعاطى الحدس الذى تعاطاه .

وإذا كان للخلق معنى،فمعناه فى عمل القصيدة لا فيما يقع قبلها . وسر الخلق الشعرى لن تكشف عنه الاستطيقا السيكلوجية . ففى كل شعر كما يقول إليوت ، شىء عظيم يظل خافيا علينا مهما كانت معرفتنا بالشاعر ؛ ذلك أنه بانتهاء القصيدة يكون قد حدث شىء جديد ؛ شىء لا يمكن تفسيره بما وقع من قبل ؛ وهذا ما ينبغى أن نفهمه من الخلق . ونسيان هذه الحقيقة هى آفة النقد الذى يتندر عليه فاليرى ؛ لأن الإنسان فيه علة العمل الأدبى وسببه ، كالمجرم الذى يعد فى نظر القانون سبب الجريمة وعلتها الفاعلة .

الوجود الموضوعى للعمل الفنى :

فالذى يريب من الإبداع هو ما يريب من الاستطيقا التى نشأ فى أحضانها ؛ وهى استطيقا مثالية لا تسلم من شبهة المحايثة ، وما تقوم

عليه من رد الدلالات التي تتوخى مجالا من مجالات التعالي إلى مضامين محايثة للشعور ولذلك لا تفرق بين هذه المضامين ومضامين العمل الفني التي تتحول معها خلفيته إلى خلفية المبدع ، وفي ذلك ما فيه من الضيم للعمل ، فموضوعيته ليست مجرد تعين للتجربة الاستطيقية عند القارىء ، بل تجاوز ذلك إلى التحقق الموضوعي الذي يثبت معه وجود في ذاته له نداء وحضور .

والعمل الفني كما بسطه هيدجر[7] في أروع صورة ، يوجد وجودا طبيعيا كوجود أي شيء ، فالشيئية هي الخصوصية التي يطالعنا بها العمل الفني حين نلقاه ، ولكنه مع ذلك أكثر من الشيء الساذج وأجل ، لأن المادة فيه لا تختفي ولا تنفد بالاستعمال كما هو الشأن في سائر الأدوات والأشياء المصنوعة ، بل تشارك مشاركة جوهرية فيه ، وهو مالم تقدره المثالية الاستطيقية (عند كروتشه وكولنجود) حق قدره ، إذ إن العمل الفني عندها يكتمل في الروح من حيث هو حالة ذهنية أو حدس ، ولا تعدو ماديته الموضوعية أن تكون أمرا ثانوياً وعرضاً من الأعراض .

أما عند هيدجر فالمادة في العمل الفني قيمة في ذاتها تنبعث وتتوهج في لمعان الألوان وصلابة الحجر وتنويعات الموسيقى . وما يقال فيها يقال في اللغة التي تتألق في الشعر وتتكلم في الشاعر على أنها لغة الوجود التي تكشف حضور العالم .

الشعر الحديث والوجود اللغوي :

ولا يدخل في غرضنا التعرض للحلول اللغوية والأسلوبية التي توخاها النقد للخروج من الإشكال الذي خلفه القرن التاسع عشر برؤيته التاريخية والفردية ، بعد ما تبين أن ما يقال عن النص وما يقال عن المؤلف أمران مختلفان ، وما أدى إليه ذلك من توخي نقد يبدأ من النص ليعود إلى النص على ما يظهر عند ليوسبتزر بطريقته الدائرية. وحسبنا أن نشير إلى تناول بارت للشعر الحديث ، لأنه بسبيل مما نحن فيه ، حيث استطار في النقد العربي وحام معه الإبداع والاختراع .

وبارت يقيم نوعاً من التقابل بين الشعر الحديث (ابتداء من رامبو) والشعر الكلاسيكي بناء على ما اشتهر من التقابل بين الكتابة والأسلوب ، فالشعر الكلاسيكي عنده كتابة تحيد الكلمات للوصول إلى فن التعبير لا إلى الاختراع ، في حين أن الشعر الحديث أسلوب ولغة مستقلة بكيانها، لا تغوص إلا في الميثولوجيا الشخصية السرية للمؤلف ، فالكلمة الشعرية تبرق بحرية لانهائية .. هي كتلة ودعامة تغوص في كل شامل من المعاني والانعكاسات .

فهذا النص ـ وهو سابق على كلام جاكبسون عن الوظيفة الشعرية للغة ، وأبحاث تشومسكي في التطور التوليدي للغة ـ يفتقر الشعر فيه إلى أساس لغوي متين ، وإن كان من أول النصوص التي كشفت عن الانفصام الذي وقع في أواخر القرن التاسع عشر ، حين اكتمل وعي الشعر بذاته وبوجوده المادي ، وهو الوجود اللغوي .

ولكن الذي حدث لم يكن منشؤه رفض القيمة الوظيفية للغة ، بل كانت علته إخضاع الوظيفة المرجعية للوظيفة الشعرية ، فالعلاقات التي تجمع بين الألفاظ لم تلغ كما لو كان ذلك بفعل عصا سحرية كما يظن بارت ، بل أعيد تقويمها في تناسل جديد يضفي أهمية على الدال مساوية لأهمية المدلول ، ويثير قضية العلامة في تحكمها ، فلا يكفي أن يقال إن ارتجاج الكلمة الشيء يمس الكلمة التالية ، بل ينبغي أن يقال إن تجاور الكلمتين يطلق حركة ديناميكية (تساوق عن التركيب والمعنى والصوت) تصلح رحما وقالبا لتنظيم النص ، لا يتأتى للكلمة بدونه أن تكون شعرية .

وإذا لم يكن مضمون الخطاب فضلا عن بديله من الإيديولوجية هو الملاذ الصحيح فإن ذلك لا يخول لنا القول بتحرر الكلمة من اللغة وهذا العرض ليس من شأنه إلا انعدام الحد للوظيفة الخاصة للغة التي لا تنفك عن الإنتاج .. وليس الشأن في رد التراكيب إلى الوحدة بل الشأن في الاعتداد بالتراكيب الفعال[8] .

وأكثر ما يقال في النقد العربي أشد إغراقا في الذاتية وبعدا عن الحقيقة اللغوية للشعر الحديث . وإذا جاء شيء من ذلك كالذي ذكره أدونيس عن النظرة الشعرية الحديثة ومقارنتها بما يقابلها في الشعر القديم ، إلتاثت اللغة ، وتحللت تحت وطأة الذات العملاقة التي تستوعب كل شيء ، ويصدر عنها كل شيء بحكم الإبداع .

فإذا تجاوزنا عما يتلجلج به الكلام حول المبدع الذي « لا يكتب ، كما يتكلم بل يتكلم كما يكتب ، ويتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام إلى لغة الكلام بحسب الكتابة »[9] ، بقي لنا منه معناه ، ومعناه الذي لايدل عليه لفظه ! إفراغ الكلمات من محتواها المألوف واستئصالها من سياقها المعروف . وبدل أن يكون الشاعر جزءا من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءا من الشاعر . وبهذا المعنى يكون الأساس هو الشاعر لا الشعر ، وهكذا تصبح اللغة محل الشاعر لا محبسه ، لا يلبسها وإنما يتجلى فيها وهكذا يؤسسها ، فاللغة تولد مع كل مبدع ، ولغة المبدع لا تجيء من الكلام الذي سبق أن نطق به،بل تجيء من كون الإنسان يعرف به جوهريا بين جميع الكائنات بأنه الناطق ، تجيء من الأصل لا من التالي للأصل ، لا تجيء مما تراكم بل مما لم يتراكم بعد ، لا تصدر ـ بتعبير آخر ـ عن منظومة من الأفكار والرموز والصيغ الموجودة سابقاً بل تصدر عن مبدع يبدو لفرادة إبداعه كأنه يؤسسها للمرة الأولى !

وهذا هو الثمن الباهظ للإبداع الذي تتقلص فيه اللغة الشعرية بقدر تضخم شخصية المبدع .

فالإبداع الذي يجعل اللغة جزءا من الشاعر ، بل يجعل الأساس هو الشاعر لا الشعر ، ليس إبداعاً ، لأن ذلك يميز اللغة الشعرية عن مطلق الكلام،إذ هو يصدق على كل كلام .

ولا يشفع لذلك أن يقال إن اللغة محل الشاعر،لأن اللغة الشعرية متعالية بقانونها ومكوناتها التي يتلاشى فيها الأنا التجريبي ، وتتكلم اللغة التي تتجاوز الشاعر،لأنها غاية في ذاتها وليست وسيلة إلى غيرها من الدواعي والأحوال .

وإذا كانت اللغة تولد مع كل مبدع كان معنى ذلك انفصالها عن صاحبها كما ينفصل الوليد عن الوالدة . وسيكلوجية الذات الخلاقة ـ في لغة السيكلوجيين ـ سيكلوجية نسائية يخرج العمل الخلاق فيها من أعماق اللاوعي ، ومما يمكن أن يطلق عليه مملكة الأمومة . وحينما يغلب الخلق يغلب معه اللاوعي على أنه قوة مكونة للحياة ، والوعي في مقابل الإرادة الواعية ، ولذلك كان العمل الجنين أشبه بمصير الشاعر[10] .

الأصالة والإبداع :

ودعوى الأصل الذي لم يسبق في الإبداع دعوى عريضة ، لأنه

لا توجد المواقف المغلقة التى تبدأ بكلمة وتنتهى بأخرى ، كما لا توجد الكلمة التى تبقى على حال واحدة.

وللأصل والبداية تاريخ قريب ألم به لويس جريرو[11] ، فقد ارتبط فى اللغات الأوربية فى أول عهده بمعان دينية (تحوم حول معصية آدم الأولى) ، ثم انتقل إلى مصطلحات فن التصوير للدلالة على الفرق بين العمل الفنى ونسخته دون أن يكون لذلك تأثير استطيقى.

أما لفظ الأصالة (الذى ظهر لأول مرة فى الفرنسية فى سنة ١٦٩٩ وفى الإنجليزية فى سنة ١٧٤٢) فقد أطلق على القدرة الفنية التى تظهر فى الملاحظة المباشرة للطبيعة خارج النماذج التقليدية ، ثم استعمل فى القدرة على الاختراع الشعرى ، و « خلق » كائنات فوق الطبيعة من عمل « العبقرى ».

ولم تلبث المصطلحات الثلاثة (الأصالة والخلق والعبقرية) أن استفاضت واتخذت مكانها الاستطيقى فى الجدل الذى ثار فى القرن التاسع عشر حول شكسبير ، والإشادة بذكره إزاء الكلاسيكية السائدة فى ذلك الحين.

وأول كتاب ألف فى هذا الباب هو كتاب إدوارد يونج « تأملات فى التأليف الأصيل » وقد وضعه فى سنة ١٧٥٩ ، ثم اتسع الكلام عنه فى حركة Sturm und Drang الألمانية ، ووضع تصور جديد للعمل الفنى حتى لقد اجترأ جوته الشاب على التندر والسخرية من هذه المصطلحات التى كانت بدعة عند شبيبة ذلك العصر فى رسالة بعث بها إلى خباز فى ليبزج قال فيها وقد جمع بينها :

« أنت تخبز بعبقرية خلاقة تورتات أصيلة »

غير أن الرومانتيكيين لم يسعهم بعد ذلك أن يتندروا بها ؛ بل حاولوا بالبحث النظرى العميق الذى لا يخلو من غلو فى الفردية ، الوقوف على سر العمل الفنى عن طريق أصالته التى انتهت برومانتيكية سوقية فى زمننا ، من أمثلتها ما اشتهر من أن الأول الذى شبه المرأة بالوردة كان شاعراً ، والثانى كان أبله وهذه العبارة التى تنسب إلى نيرفال ، ليس وراءها إلا الاقتناع الرومانتيكى بالأصالة العاجزة التى يقول المرء فيها الشىء مرة واحدة فقط ، وهو هارب من العالم ومن تاريخ الفن.

فأجرأ منه الفنان ذو الأصالة الصادقة التى لا يخشى معها المقارنات ولا ينعزل عن حركة التاريخ ، بل يستثير الأعمال الفنية ويدعوها ، ولايهاب التصدى لها أيا كانت ، يأخذ منها ما يأخذ ويدع ما يدع والأسد كما يقول فاليرى مصنوع من الخراف المهضومة.

وأصالة العمل الفنى اليوم لم تعد بداية من العالم الخارجى ، ولا من سويداء القلب ، ولا من جهة الأشياء الجميلة المتواضعة التى تحدث عنها رلكه فى مطلع هذا القرن ؛ بل مما وراء الأشياء جميعاً فى الوجود اللامتعين الذى يغدو العمل فيه أصلا لذاته. وإلا فأين يجد الفن ـ كما قال رلكه فى إحدى رسائله ـ نقطة انطلاقه إذا لم تتأت له تلك البهجة ، وذلك التوتر للبداية اللانهائية ، حيث يحيا العمل الفنى بقدر ما يختفى فى هوة أصله التى لا نهاية لها ؛ لأنه أورفيو الذى يهبط به إلى جحيم سوناتات رلكه.

الهوامش :

١ ـ رسالة الملائكة بتصحيح عبد العزيز الميمنى ، أبو العلاء وما إليه ، دار الكتب العلمية ، بيروت.

٢ ـ انظر الثابت والمتحول لأدونيس (٣ ـ صدمة الحداثة) وعنه نقلنا هذه النصوص ص : ٧٣ ، ٩١ ، ١٥٩ ـ الطبعة الرابعة ـ دار العودة ـ بيروت.

٣ ـ Moritz Geiger; Estetica 46; Argos; Buenos Aires.

٤ ـ Maritain; Jaeques; La Poesia y el arte (Creative Intuition in Art and Poetry) Buenos Aires; Emece; 1955; pp. 362; 376.

٥ ـ Arnold Hauser; Introduccion a la Historia del arte; Madrid p. 109

٦ ـ Wimsatt and Beardsly; The Verbal Icon (University of Kintucky Press p4.

انظر Jose Miguel Ibanez Langlois; La creacion poetica; Rialp; Madrid; Paste Primera

٧ ـ انظر كتابنا التركيب اللغوى للأدب ـ النهضة المصرية ص : ١٥٢

٨ ـ Daniel Delas et jacques Filliolet; Linguistique et Poetique; Larousse; Paris; p. 23

٩ ـ ادونيس الثابت والمتحول ٣ صدمة الحداثة ص : ٢٨٢

١٠ ـ Carl Gustav Jung; Psicologia y Poesia 320; Filosafia de la ciencia literaria; Mexico.

١١ ـ Luis Juan Guerrero; Estetica Operatoria; Losada; Buenos Aires 398.

جماليات الحساسية والتغير الثقافي

صبرى حافظ

ثمة اعتراف عام يشارف الإجماع على أن حياتنا قد تغيرت بشكل أساسى عما كانت عليه من قبل ، وأن هذا التغير ، الذى استدعى الاتفاق عليه ، ليس هو التغير التراكمى العادى الذى ينطبق عليه القول السائر بأن التغير هو سنة الحياة ، وإن كان فيه منه شيء . وهذه البديهية الشائعة تنطوى على مفارقة تستحق التريث عندها قليلا . فالسّنة تعنى الديمومة والثبات ، وهى نقيض التغير نفسه ؛ وتعنى كذلك أن عملية التغير تلك تنهض على التواصل أكثر مما تعتمد على الانقطاع ؛ وأن مفهوم التغير نفسه مفهوم تراكمى تدريجى لا يعرف التمزقات المبدلة للوعى ، والفاصمة لعرى علاقاته مع السائد والمألوف . والسّنة فى هذا التعبير تسعى إلى غض الطرف عن عناصر التجديد فى التغير ذاته ، وإلى تهميشها تمهيداً لاستبعادها أو التقليل من شأنها . ومن هنا فإن تراكم التغيرات لن يصبح فاعلا ومغيرا بحق ما لم يؤد إلى الإجهاز على هذا التواصل السارى فى قلب سنّة التغير تلك ؛ ليطرح مسألة التحول الكيفى ، والقطيعة الموقفية والمعرفية مع ما كان سائدا ومألوفا بشكل واضح . أقول : ليطرح هذه العملية ؛ لأنه بدون طرحها بشكل واضح على الوعى وبلورتها فى مختلف وثائقه ، تظل عملية التغير ناقصة ومعيبة . ذلك لأن الشروط الصانعة للتغير ليست ، بأى حال من الأحوال ، هى نفسها الشروط المحددة للوعى به ، وإدراك كل ما يترتب عليه من متغيرات أخرى ، ناهيك عن المبادرة إلى صياغتها .

فقد تحدث تغيرات كثيرة دون أن يؤدى حدوثها إلى تغيير الوعى بالواقع الذى حدثت فيه ، لأن هذه التغيرات لم تتنب علاقات القوى المحددة للوعى ، ولطبيعة معرفتنا به . ذلك لأن عملية إنتاج وثائق الوعى المختلفة ، أو بالأحرى « عملية إنتاج الكتابة فى أى مجتمع من المجتمعات تخضع لمجموعة من الإجراءات التى تستهدف جميعا السيطرة عليها ، والتحكم فى اختيارها وتنظيمها وتوزيعها . وتسعى تلك الإجراءات كلها إلى تفادى خطرها وسطوتها ، وإلى التعامل مع الأحداث الطارئة ، لتجنب ما ينطوى عليه وجودها المادى الرازح المبهظ من عواقب . وفى مجتمع كمجتمعنا ، فإننا نعرف جيداً قواعد الاستبعاد ، ومن أبرزها وأكثرها شيوعا تلك التى تتعلق بالتحريم . . والتقسيم والرفض »[1] ، وغير ذلك من القواعد المعقدة والمراوغة التى تسعى إلى تهميش عناصر التغير ، وتغييب الوعى بها ، حتى تستمر آليات الواقع الراهن فى سيطرتها وفاعليتها الرامية إلى ترسيخ علاقات القوة السائدة . ومن هنا فإن الاعتراف ، أو الوعى بالتغير لا يقل أهمية عن مختلف مكونات هذا التغير الاجتماعية والتاريخية والنفسية والاقتصادية ، ودور هذه المكونات فى منح هذا التغير كينونته الفاعلة .

ويقينى أن الاعتراف بتغير حياتنا ذاك هو من النوع الذى يعى وعيا تاما أنه تغير ينطوى على قدر من الانقطاع ، وعلى إيحاء بأن هذا التغير لا يكرر نفسه باستمرار . وليس هذا اليقين نابعا من حدس ، أو إحساس فردى ، ولكنه نتيجة لاستقراء متغيرات الواقع الحضارى ، التى تشير إلى تغير علاقات القوى الحاكمة لتغير الوعى ، وتبديل الأطر المعرفية . ذلك لأن جدلية المعرفة ــ القوة ، التى بلورتها كتابات ميشيل فوكو المهمة تكشف ، إذا ما ربطت بالبعد الاجتماعى الحضارى ، عن أن متغيرات علاقات القوة الاجتماعية والسياسية فى الواقع المصرى طوال العقود القليلة الماضية هى التى تطرح هذا اليقين . كما أن قراءة مختلف وثائق الوعى الأدبى المهمة التى صدرت خلال العقدين

الأخيرين ، تؤكد أن هذا التغير قد بلغ مرحلة تبلور الوعى به ؛ وهى مرحلة لا تقل أهمية عن مراحل حدوثه نفسها . ذلك لأن الاعتراف الشائع بتغير مختلف مكونات الواقع الحضارى بعامة ، والثقافى بخاصة ، ينطوى على اعتراف ضمنى بتغير الحساسية الأدبية ، وتبدل « قواعد الإحالة » التى تحكم علاقة الأدب بالواقع . وسينصب اهتمام هذه الدراسة على تعرف ملامح هذا التغير ، وتعرف القوانين الحاكمة لتبدل قواعد الإحالة إلى الواقع التى تنطلق منها كتابات الحساسية الجديدة أو حساسية الحداثة (وذلك لأنه قد سبق لى أن تناولت مختلف العوامل الصائغة للتغير فى دراسة سابقة[٢] ، تناولت فيها بصورة ضافية سوسيولوجيا ظاهرة التغير بأبعادها التاريخية والثقافية والسياسية والاجتماعية والنفسية ، وكل العوامل المشاركة فى صياغة الأنا الاجتماعية ، وفى تبديل وعيها بذاتها وبمكانتها فى العالم الذى تعيش فيه) .

(١) قراءة فى سوسيولوجيا الوعى بالتغير :

قلت إن يقينى بأن الوعى بالتغير ينطوى على اعتراف ضمنى بأن هذا التغير قد بارح كل ثوابت السنّة إلى آفاق القطيعة الموقفية والمعرفية للمواضعات الثقافية والأدبية السائدة ، وأن ذلك ليس مجرد حدس فردى ، ولكنه نتيجة للقراءة النقدية لوثائق الوعى الأدبى المختلفة ، سواء منها الأعمال الإبداعية أو المقولات النظرية التى يعبر فيها الكتّاب عن موقفهم من أعمالهم ، ومن إشكاليات الواقع الثقافى الذى يتعاملون معه أو يعملون فى ظله . ومن أحدث تلك المقولات مجموعة الشهادات المهمة التى تضمنها الاستطلاع الأدبى الواسع ، الذى استجوبت فيه مجلة (الثقافة الجديدة) القاهرية[٣] كوكبة كبيرة من أدباء جيلى الستينيات ، والسبعينيات فى مصر . وسوف أتريث قليلاً عند هذه الشهادات ، لأنه لكى يكون لأى رصد للتحولات الثقافية دلالة خارج إطار الاجتهادات الفردية ، لابد أن تتسم المادة التى يَستقى منها هذا الرصد نتائجه بقدر من العمومية يرقى بها إلى مستوى المسح الثقافى الاجتماعى ، الذى كثيراً ما تلجأ إليه دراسات علم اجتماع المعرفة ، وينجو بها من شراك التعميمات التى لا تعتمد على غير التجربة الفردية ، أو الحدوس الفطرية ، التى مهما كان مقدار ما بها من بصيرة صائبة ، فإن من العسير إقناع القارىء بصحة حدوسها المستبصرة ، وذلك لافتقارها إلى الأساس المادى الصلب الذى يقنع المتلقى باجتهاداتها .

وتطرح تلك الشهادات مجموعة من القضايا الحيوية التى تقدم لنا بانوراما وثائقية لما يدور فى العقل الأدبى المصرى من هموم ثقافية وفكرية وحضارية واجتماعية . وتطرح هذه القضايا جميعا لا من خلال صوت فردى (مهما كانت أهميته ، فإن مصداقية شهادته على المرحلة تظل محصورة فى دائرة الاجتهادات الشخصية) ، وإنما من خلال صوت جماعى يضم فى جوقته المعبرة مجموعة من أبرز الأصوات الإبداعية التى مارست عبء الكتابة ، واضطلعت بمسئولية الكلمة فى عقد السبعينيات الذى تدلى حوله بشهاداتها . ومن هنا فإننا لا نستمع من خلال هذا الصوت الجمعى إلى شهادة أقرب ما تكون إلى المسح الثقافى المعرفى فحسب ، ولكننا نطل عبره ، لا على آراء المراقب أو المشاهد الخارجى ، بل نطل كذلك على آراء المشارك فى صنع الظاهرة الثقافية من داخلها ، والمكتوى حقاً بنيران مشكلاتها .

وشهادة هذا الاستطلاع على الواقع الثقافى فى مصر هى ــ كما قلت ــ أقرب ما ظهر فى هذا المجال إلى المسح الثقافى المعرفى . وأكرر هنا استعمال كلمة « أقرب » لأن العينة التى اختارتها المجلة ، وهى عينة ممثلة بلا شك لمختلف الاتجاهات والممارسات الأدبية فى السبعينيات ، لا تزال برغم ذلك فى حدود العينة ، ولم تتمكن من تحقيق التغطية الكاملة التى تجعلها مسحاً ثقافياً شاملاً ؛ لأن مثل هذا المسح يحتاج إلى طاقات أكبر من طاقة مجلة من هذا النوع ، مهما كان إخلاص القائمين عليها ، ومهما كانت درجة تفانيهم . فقد ضم هذا الملف شهادات لثمانية عشر كاتباً ، بينهم عدد من أبرز كتاب الجيلين ، ومن أعمقهم موهبة ، وأرهفهم حساسية .

ويهمنى ــ بداية ــ أن أقدم رؤية الاستطلاع لإشكاليات الثقافة المصرية المعاصرة ؛ لأن هذه الرؤية هى خير مقدمة ، وأفضل مدخل للتعامل مع آليات الحساسية الجديدة ، وإماطة اللثام عن اللبس الذى لحق بالمصطلح والمفهوم معا ؛ ولأن حديث الكتّاب عن الإشكاليات التى تعترى الثقافة العربية وتفت فى عضدها ، ينطوى فى بعد من أبعاده على وعى مضمر بآليات التغير ، وبضرورة الاستجابة لها ، وعلى وعى بأسلوب التعامل معها .وسأعمد فى هذا المجال إلى استخدام نصوص الشهادات نفسها قدر الإمكان ، للكشف عن مدى عمومية الظاهرة التى أود أن أطرحها ، وعن وجود رؤية مشتركة توشك أن تضم هذه الشهادات جميعا ، برغم اختلافاتها البادية . فليس طبيعيا ، بأى حال من الأحوال ، أن نجد هذا الإحساس العام بأن هناك تغيرات جذرية فى شكل الواقع ، وطبيعة فهم الكتّاب لهذا الواقع ، دون أن ينعكس مثل هذا الإحساس الحاد ، على شكل الكتابة ومحتواها معا ، ودون أن يؤثر فى القوانين الحاكمة لعلاقتها بالواقع الذى صدرت عنه ، وتطمح إلى تحقيق الفاعلية والتأثير فيه ؛ إذ إن « التحولات الاجتماعية تخلق شكلها ، ولذلك كان من الطبيعى وجود أدب جديد يحمل شكل تلك المتغيرات »[٤] .

فثمة شعور عام يشارف الإجماع على أن « أحوالنا الثقافية تتسم بقلة القيمة . . . إن شيئاً من أردأ معايينا الاجتماعية قد أصاب تجمعاتنا الثقافية »[٥] ، ووعى بأن « التحولات السياسية والاقتصادية فى السبعينيات ، أدت إلى هزّ بنية المجتمع المصرى ، وتفكيك حلمه ، وإعلاء مبدأ الخلاص الفردى ، وتسييد الانتهازية والوصولية والردة »[٦] ، ويقين بأننا نعيش فى عصر جديد وغريب معا ؛ « عصر الهزيمة وأتعس الظروف وأقساها . . فترة زمنية سياسية سريعة الإيقاع ، مختلفة التوجه . . . أشباح الانحدار ، وإغلاق منافذ الإبداع »[٧] . هذا العصر الذى اتسم بـ « الدعوة لسيادة اللا عقل فى الواقع الحياتى للمواطن المهزوم المأزوم الذى يقوم بدوره داخل إطار غير ديموقراطى ونظام تعليمى فاسد »[٨] ، وإلحاح على أن « المجتمع

المصرى قد شهد انقلابا خطيراً فى مفهوم القيمة ، بعد أن اجتاحته لعنة الانفتاح ، وطرحت فيه مفاهيم جديدة وافدة على الساحة الأدبية والفنية هددت تراثا عريقا بالتبدد والانحسار »[٩] ، بل ساد شعور قوى بأن « الأحداث فى عصرنا قد تداخلت فى بعضها ، وانقلبت المفاهيم والنظم ، ولم يعد ذلك الاستقرار ، أو تلك الدعة التى كانت موجودة من قبل . لقد أصيب العالم بالجنون حقيقة لا مجازاً . . . ولا أظن أن العالم العربى قد أصيب بمثل هذه اللوثة من قبل . . . العالم كله يتطور ويتقارب ، ونحن محلك سر ونتباعد ، إننا نعيش على شفا جرف هار ، إن لم تدركنا رحمة الله وعقولنا هوينا جميعاً »[١٠] ؛ فقد شهد هذا العصر الغريب « انكسار الآمال ، وخيبة الرجاء فى بناء مشروع قومى ، وعاش عصر السيطرة الفادحة للإعلام الموجه ورأى تقسيم الأنصبة والأدوار على أشباه الكتاب وأنصاف الموهوبين »[١١] ، ولا غرو أن يتكشف هذا كله عن خلط مروع يتبدى فى « إشكالية الثقافة المصرية بين ضرورة ، بل حتمية ارتباطها بالثقافة الأم : الثقافة العربية ، وبين وقوفها ضد محاولات الغزو القادمة من الغرب مرة . ومن العدو الصهيونى مرات وهذه الثقافة حائرة بين العدو القادم ، والحليف الذى نحاول قطع الصلة به »[١٢] .

ويزداد إحساس الكاتب بالمرارة عندما يتيقن من أن هذا الخلط المروع ليس اعتباطيا ، ولكنه عمدى ، ونابع من « السيطرة الطاغية لأجهزة الثقافة الرسمية المعادية للثقافة الجادة ، وإصرارها على تسويق الغث من المنتج الثقافى والعمل على ترويجه »[١٣] . فقد « ساهمت أجهزة عديدة فى ترسيخ السطحية والتفاهة . . بدءا من أجهزة التعليم التى لا تربط القارىء بثقافة وإبداع العصر ، وانتهاء بأجهزة الإعلام والثقافة التى تخدره ، وتشوه وجدانه ، بكل ما هو تافه وهامشى ، فتنمى فيه نوازع التبلد والكسل ومفارقة كل ما يحتاج إلى جهد عقلى ووجدانى »[١٤] . ولذلك كان طبيعياً أن يشعر الكتّاب بالضيق بإزاء « سيادة المفاهيم الاستهلاكية ، بعد تعثر المشروع القومى ، وغياب دور مؤثر طليعى للمثقف . . . فقد عمت فوضى شاملة فى منظومة المفهومات ، واهتز ميزان القيم بعنف ، وتكشفت أنماط رجعية فى الفكر والسلوك حجبت بعتمتها جوانب الحركة والإبداع الحقيقية فى المجتمع »[١٥] ، « حيث ساعد ذلك ، بالتالى ، على إفساح المجال أمام تيار الفن الرخيص المعبر عن الخلل ، والمؤكد لسيادة القيم الفردية والمادية وغياب الأهداف المشتركة للمجتمع فى دوامة عظيمة »[١٦] . ناهيك عن مسألة تفشى الأمية « فلا يزال أكثر من نصف المجتمع المصرى يعيش فى ظلام الأمية الهجائية ، والنصف الآخر يقع ٩٩,٩ ٪ منه تحت تأثير الأمية الفكرية والثقافية »[١٧] ، ذلك لأن « التعليم ذاته يحتاج إلى فلسفة جديدة ، بعد أن تخلف عن اللحاق بالعصر »[١٨] .

(٢) الخلط بين الأدب والسياسة وعلاقة الأدب بالواقع :

لقد بدلت كل هذه المتغيرات المتراكمة والمتراكبة معا مفهوم الفن ، ومناخ تلقيه على السواء ، لأن العصر قد أصبح بحق « عصر انقلاب . العلاقة البسيطة والمباشرة جداً بين الكاتب والقارىء يدخل فيها الآن ألف طرف وكأنها شبكة عنكبوت . فالأمية طرف ؛ الإعلام السطحى طرف ؛ كتاب السلطة طرف ؛ الناقد المستفيد طرف ؛ الكاتب ضعيف الهمة طرف »[١٩] ؛ ولا ننس الناشر والمخبر والرقيب ، وكل مكونات الزمن الردىء ؛ لأن كل هذه الأطراف المتداخلة والمتناقضة ، تغير طبيعة العملية الإبداعية ذاتها ، لا طريقة تلقيها فحسب . ومن الأمور اللافتة للنظر أن ابراهيم عبد المجيد ، الذى يعترف بتداخل كل هذه الأطراف المتناقضة فى آليات عملية التوصيل الأدبى ، يعلن ضيقه بهذا « الخلط القاتل بين السياسة والأدب » . هذا الضيق الذى كان يصعب إن لم يستحل علينا العثور على أى تجليات له قبل جيل أو جيلين ، نلمس فى شهادات العدد مجموعة كبيرة من تبدياته المتباينة والمتكاملة ؛ إذ يأخذ مرة شكل الحديث عن « أن هناك اختلالا فى علاقة الفكر العربى بواقعه ، وأن محاولات رأب الصدع لم تفلح حتى الآن فى أن تؤسس نموذجاً لفكر يأخذ به المجتمع فينتشله من ذلك التخبط الذى يعيشه منذ تفتح وعيه »[٢٠] ، ويتبدى مرة أخرى فى الإشارة إلى « مشكلة الاشتباك بين الثقافة الرسمية والثقافة الوطنية »[٢١] ، « فلدينا أجهزة ثقافية تابعة للدولة لا حصر لها ، ومع هذا فالإبداع الحقيقى إنما يتم بعيداً عن هذه الأجهزة »[٢٢] . وهذا ما يطرح ــ على نحو جذرى ــ مسألة العلاقة بين الأدب والمؤسسة ، وقضايا ما أسميه بـ « الثقافة البديلة » التى تمثلت فيما دعاه يوسف أبو رية باسم « كراسات الفقراء »[٢٣] ، والتى تبلورت فى مصر إبان مرحلة السبعينيات ، فى محاولة لاستنقاذ الوجه الحقيقى للثقافة المصرية من براثن التدهور والتردى فى مهاوى الفكر الرجعى .

وليس الضيق بالخلط بين الأدب والسياسة مجرد موقف شخصى من تلك العلاقة ، بقدر ما هو تعبير عن تغير قواعد الإحالة إلى قضايا السياسة ، ووسائل التعبير الأدبى عنها ، وعن أن متطلبات القواعد الجديدة لا تتسق مع مثل هذا الخلط ، الذى طالما باركه النقد العربى فى مرحلة سابقة ، ولابد هنا من التفرقة بين الضيق بهذا الخلط ، وبين موقف الكاتب الأيديولوجى ، أو التزامه تجاه قضايا مجتمعه ؛ وذلك لأن قواعد الإحالة الجديدة تعنى حدوث تغير جذرى فى شكل هذا الالتزام وتبدياته ، دون التحلل من جوهره ، أو التخلى عن دور الكاتب الفعال فى مجتمعه ؛ كما يعنى كذلك أن تصور الكاتب لدوره قد تغير ، على النحو الذى يضع الكاتب أمام السياسى لا وراءه .

ويظهر هذا الضيق كذلك عبر الإشارة إلى ضرورة « البعد عن الخطابة السياسية المباشرة ، والميل إلى تقديم الموقف الاجتماعى أو الإنسانى أو السياسى ضمن سياق تشكيلى فنى »[٢٤] . كما يطل علينا مرة ثالثة عبر الوعى بأن « الزمن الردىء يمكن أن يطرح فنا جيداً »[٢٥] ، على النحو الذى يتحول فيه الفن إلى نشاط مفارق للواقع برغم حميمية مرافقته له ، والذى تنتهى معه إلى الأبد ، فكرة المفهوم الانعكاسى الساذج عن علاقة الأدب والفن بالواقع ؛ وإلا لما استطاع الواقع الردىء أن يطرح فناً جيداً ، ولما تمكن الأدب من التملص من أنشوطة التردى والتراجع .

ويسفر هذا الضيق عن نفسه مرة أخرى عبر إدراك أن « الثقافة العربية فى مصر تنقسم إلى ثقافات مختلفة ؛ كل ثقافة منها تعبر عن توجه مختلف عن الآخر »[٢٦] ، أو أن أحد إشكاليات الثقافة المصرية المعاصرة هى « إشكالية السيطرة الطاغية للأجهزة الرسمية المعادية للثقافة الجادة ، وإصرارها على تسويق الغث من المنتج الثقافى والعمل

على ترويجه »[٢٦] ، على حين تعانى « الثقافة البديلة » الطالعة من شرنقة الحلم القومى باستنقاذ وجه مصر من كل المؤامرات التى تستهدف تمييعه ، والإجهاز على شخصيته المتميزة ودوره القيادى ــ تعانى من الاضطهاد والمطاردة ، وملاحقة كتبة التقارير المباحثية . ولهذا تهتم الشهادات بالتمييز الواضح والقاطع بين الثقافتين الرسمية والوطنية ، لأن « الخلط بينهما يؤدى مثلا إلى القول بأن هناك أزمة ثقافية ، بينما التمييز بينهما يوضح أن الأزمة فى جوهرها هى أزمة الثقافة الرسمية المرتبطة بالسلطات التى أخفقت فى إنجاز مهامها الأساسية ، أما الثقافة الوطنية الديموقراطية فلها مشكلات أخرى هى مشكلات النمو والصعود »[٢٧] .

(٣) قواعد الإحالة . . . ومفهوم الحساسية الجديدة :

هذا الاعتراف شبه الجمعى بوجود مجموعة من المتغيرات المهمة التى بدلت صورة الواقع وفهم الكاتب له ، وذلك الإحساس العام بالضيق بأشكال الكتابة التقليدية والرسمية منها على وجه الخصوص ، هو الأساس الذى ينهض عليه مفهوم الحساسية الجديدة . ولابد هنا من الإشارة إلى أن تغير الواقع وحده ، لا يكفى لتغيير فهمنا له ؛ ولكن تبدل تصورنا للواقع ، وتغير إحساس الكاتب بمكانه ودوره فيه ، هو الذى يؤدى ـ من ثم ـ إلى تغير ما أسميه بـ «قواعد الإحالة» وهى القواعد التى تتحكم فى طبيعة العلاقة المعقدة بين الفن والواقع ، وبين الكاتب ومجتمعه ، وبين العمل الإبداعى والتقاليد والمواضعات الأدبية التى تنهض عليها عمليتا الخلق والتلقى ، وعلاوة على ذلك بين العمل الذى وكل المسلمات التى تنطوى عليها التقاليد والمواضعات الحضارية السائدة فى الواقع الذى يصدر عنه ويطمح إلى تحقيق الفاعلية فيه . وهذه العلاقة مضمرة فى كل الأعمال الإبداعية مهما كانت طبيعة توجهاتها ، أو نوعية قضاياها وعوالمها . وإذا ما تغيرت قواعد الإحالة تغير معها الفن ، وتغيرت من ثم الحساسية الفنية أو الأدبية ذاتها . ومن هنا فإن مفهوم الحساسية الجديدة ليس مجرد تعبير عن تغير الإحساس ، كما أشار البعض ، وإن تضمن فى داخله معنى هذا التغير ، ولكنه ، كأى مصطلح أدبى أو نقدى ، ينطوى بطبيعة الحال على الدلالات اللغوية العادية للفظة ، ولكنه فى الوقت نفسه أكثر منها ثراء ؛ لأن الاستخدام الاصطلاحى لأى كلمة ، يضفى عليها بالقطع معانى جديدة ، وإلا تجمدت الألفاظ وكفت اللغة عن التطور ، كما أنه ـ بما هو مفهوم أدبى أو نقدى ـ يرتبط بشكل أساسى بمفهوم قواعد الإحالة ذاك ؛ لأن للحساسية الأدبية المتميزة قواعد إحالتها الخاصة والثابتة برغم تعدد تبدياتها وتجلياتها الفنية . وبدون ربط المفهومين معا يشيع القول فحسب عن مجرد تغير الأحاسيس ، ويكثر الخلط حولها .

وربما كان الفصل بين المصطلحين هو السبب فى كثرة اللغط واللبس الذى أحاط بمصطلح الحساسية الجديدة ، بالرغم من أن هذا المصطلح ــ المهم نابع من مسيرة أدبنا ، ومصوغ من أديم تجربتنا المتميزة ، ومن محاولة اكتشاف « القوانين الأساسية التى حركت دولاب أدبنا الحديث ، والقيم الجمالية التى خايلته وأراد أن يحققها فوصل أو تعثر »[٢٨] ، ومن الرغبة فى بلورة تلك القوانين فى رؤية نقدية متفردة . والغريب أن الذين رفضوا هذا المصطلح من مختلف الأجيال الأدبية قد عبروا عن الظاهرة التى ينطوى عليها بألفاظ وصياغات أخرى ، وأشاروا إلى القضايا التى يسعى إلى بلورتها بصور مغايرة ، بل لقد تجسدت حقيقته فى كثير من أعمال من رفضوه من الكتاب المجيدين . وربما جنى على مفهوم الحساسية الجديدة الاستعمال الخاطىء له ، أو ردود الفعل الشخصية تجاه بعض الذين آثروا استخدامه ، ولم يبذلوا جهداً كافياً لتوضيح دلالاته الثرية والمعقدة . وربما جاء اللبس فى التعامل مع هذا المصطلح المهم ، من الاعتماد على تعريف إدوار الخراط له[٢٩] ، وهو تعريف يعد أقرب إلى التوصيفات الإبداعية ، منه إلى التحديدات النقدية الواضحة . لهذا كله كان من الضرورى أن نتريث قليلا عند كل من هذين المصطلحين الأساسيين ، وسأبدأ بمصطلح « قواعد الإحالة » لأنه مصطلح لم يثر حوله ذلك اللغط الذى لف فى ضبابه مصطلح « الحساسية الجديدة » .

ومصطلح « قواعد الإحالة » من المفاهيم المهمة التى تتعلق بإشكاليات إنشاء النص الأدبى وقوانين تلقيه معا ، والتى لم يولها النقد العربى عناية كافية . ذلك لأننا نسلم دون تمحيص بأن هناك علاقة ما بين العمل الأدبى والواقع ، دون أن نهتم كثيراً باستقصاء أبعاد هذه العلاقة أو تعرف مكوناتها والعوامل المتحكمة فيها . كما أننا نركن كثيراً إلى دور مجموعة المواضعات والتقاليد الفنية والأدبية الحاكمة لعملية القراءة ، والمحددة لطبيعة الاستجابة إلى العمل الأدبى ، دون الدخول فى خرائط التعامل مع قوانين التلقى ، وقواعد إعادة تخليق النص الأدبى عند قراءته ، كما أننا لم ندرس بشكل كاف طبيعة تبلور المواضعات الأدبية المتحكمة فى قواعد التلقى ، وتأثيرها على البنية الفنية للنصوص الأدبية ، وعلى تطورها . صحيح أن معظم نقادنا على وعى بقضية « الممكن » و « المحتمل » الأرسطية ، وهى قضية تنطوى فى المحل الأول على رسم واضح لتراتب الأولويات فى سلم قواعد الإحالة ، وعلى فهم متميز لعلاقة الأدب بالواقع ، إلا أننى لا أغالى إذا قلت إن معظم النقد العربى الحديث قد أساء فهمها كثيراً . لكن هذا الوعى لم يتطور إلى دراسة لأساليب تغير تلك القواعد ، أو حتى إعادة ترتيبها وفقاً لمتغيرات المواضعات والأساليب الفنية أو الأدبية المختلفة . ذلك لأن معظم النقد العربى قد وقع خلال مدة طويلة فى أحابيل الفصل الساذج بين الشكل والمضمون ، والمعنى والمبنى أو الأداة والرؤية (سمهما ما شئت) على النحو الذى لم يمكنه من اكتشاف ما يدعوه الشكليون الروس بدوافع الأداة Motivation of Device التى تفتح الباب أمام تناول قضايا تشكلات المعنى فى النص الأدبى ، وتعرف محتوى الشكل ، لا من حيث دلالته على المعنى فحسب ، ولكن من حيث علاقته بموقف النص من العالم ، وعلاقاته الأيديولوجية به كذلك .

وقد كرس رواد الكتابات القصصية الأوائل ــ بوعى أو بدون وعى ــ جزءاً كبيراً من جهودهم الأولى لإرساء مجموعة من القواعد التى تصاغ وفقاً لها علاقة أعمالهم القصصية بالعالم الواقعى . وما المقدمات الطويلة التى ننتقدها الآن فى النص القصصى ، والحيل الخاصة باطلاع القارىء على أسرار شخصية حقيقية من أسلوب المذكرات ، إلى التمهيد للعمل بادعاء أن الكاتب وجد مخطوطته لدى صديق مات ، أو استأمنه عليها صديق حى ، إلى غير ذلك من حيل تغيير الأسماء ، والحديث عن أن أية مشابهات بين النص وأى أشخاص

أو أحداث واقعية هو محض مصادفة . . إلى آخر هذه الأساليب ـ ما هى إلا محاولة واعية من الكاتب لاستدراج القارىء إلى التيقن من وجود مطابقة بين النصىّ والواقعىّ . ومن هنا كان من الطبيعى أن تشيع بين النقاد ، فى تلك المدة ولمدد طويلة تالية ، محاكمة النص الأدبى وفق معايير صدقه الواقعية فى المحل الأول . ومن يدرس مثلاً أعمال محمود طاهر لاشين الرائدة فى حقل الأقصوصة يجد أنه قد أنفق جهداً كبيراً فى استخدام مقدمات أقاصيصه لإرساء مجموعة من قواعد الإحالة تستهدف تأسيس علاقة انعكاس مباشرة بين الأدب والواقع . ولقد كان من العسير ، إن لم يكن من المحال ، على كاتب له حساسية لاشين ورهافته أن يهمل تلك المقدمات غير الموظفة فنياً فى نصوصه القصصية الجميلة ، وذلك لوعيه بأهمية تأسيس قواعد الإحالة تلك ، وبأنه يتعامل مع قارىء لم يتمرس بعد بتقاليد الفن القصصى ، ولم تصبح مصادرات هذا الفن الأساسية جزءاً من تكوينه الثقافى العام . ومن هنا لم يستطع الناقد والفنان الكبير يحيى حقى أن يطرح فى تلك المرحلة الباكرة من تعامله مع نصوص لاشين القصصية[٣٠] مقولته المهمة عن أن القصة القصيرة هى « قصة ذات مقدمات طويلة محذوفة » .

وحتى يتضح الفرق بين مجموعتين مختلفتين من قواعد الإحالة ، علينا أن نتأمل على سبيل المثال الفرق بين أقاصيص « أبو سيد » ، و « مشوار »، و « المجانة » ، و « بصرة »، و « الحادث » ، و « فى الليل »[٣١] ، و « اليد الكبيرة » ، و « تحويد العروسة » ، و « طبلية من السماء » ، و « حادثة شرف »[٣٢] ، من أقاصيص يوسف إدريس الأولى ، وبين عشر أقاصيص أخرى للكاتب نفسه ، هى : « الأورطى » ، « قصة ذى الصوت النحيل » ، و « اللعبة »[٣٣] ، و « المرتبة المقعرة » ، و « النقطة » ، و « العملية الكبرى »[٣٤] ، و « العصفور والسلك » ، و « الخدعة » ، و « هى » ، و « بيت من لحم »[٣٥] من مرحلة تالية ـ أن نتأمل الفرق من حيث العلاقة التى تقيمها نصوص كل مجموعة من المجموعتين بالواقع ، ومن حيث نوعية الأدوات والاستراتيجيات النصية المستخدمة فى كل من المجموعتين . ففى الأقاصيص العشر الأولى ـ وهى جميعا من أقاصيص الخمسينيات ـ نستطيع الحديث بيسر عن نوع من مشابهة الواقع ومحاكاته ، لا من حيث التفصيلات وحدها ، ولكن أساسا من حيث المنطق الذى يحكم تلك التفصيلات ويسيطر على تعاقبها ، والعلاقات التى تحدد فهمنا لها ، وتفاعل بعضها مع البعض الآخر . ويسرى هذا المنطق فى مختلف أرجاء النص ، ويتحكم فى طبيعة اللغة التى يتشكل بها ، وفى نوعية الأدوات والاستراتيجيات النصية المستخدمة . فالمنطق الذى يحكم مختلف تفصيلات العالم الفنى هو المنطق نفسه الذى تخضع له الحياة الواقعية التى يرمى إلى تصويرها ، وهو الذى يحدد طبيعة المصطلح النقدى المستخدم فى التعامل مع مثل تلك النصوص ؛ وإلا لما وردت فى تلك المرحلة اصطلاحات مثل « المحاكاة » و « الحياة الواقعية » و « تصوير » و « الواقع » . كما أن هذا المنطق هو الذى يمكن القارىء الخبير بعالم الكاتب وأسلوبه ـ يمكنه من تكوين مجموعة من التوقعات التى قلما تخيب أثناء القراءة ؛ لأننا هنا بإزاء منطق التسلسل السببى ، والتتابع الخطى ، الذى تؤدى فيه الأسباب إلى النتائج بطريقة طبيعية ومتوقعة . وهو أيضا منطق التساوق البنائى فى العمل ، ذلك التساوق الذى تُختار الجزئيات وفقاً لتحديداته الصارمة ؛ فاستبعاد جزئية منه ، أو استخدامها فيه ، يخضعان لمعقولية حدوث ذلك ، أو عدم إمكانية حدوثه فى الواقع الخارجى بالدرجة الأولى ؛ لأن هذا الواقع هو مايطمح العمل الأدبى إلى محاكاته ، وهو من ثم المحك الموضوعى للحكم على النص الأدبى ، برغم التسليم باستقلاليته النسبية عن هذا الواقع الذى أنجبه .

أما الأقاصيص العشر الثانية ـ وهى جميعا من أقاصيص مرحلة الستينيات ـ فإن مجموعة القواعد التى تنهض عليها قوانين إحالتها للواقع ، أو بالأحرى بالإطار المرجعى الذى تتعامل معه ، تختلف عن ذلك كلية . إننا بداية لا نستطيع أن نستخدم معها اصطلاحات مثل « الواقع » أو « المحاكاة » ، لأن ما يقع فيها لا علاقة له بقوانين الواقع الخارجى ، ولا ينهض على منطق التوقعات المعروفة فيه . فمعظم هذه الأقاصيص تنحو إلى الشاعرية والتجريد ، فى مقابل ميل الأقاصيص السابقة إلى استعمال لغة الحياة اليومية والتجسيد . وحتى إذا ما عثرنا فى بعض أقاصيص هذه المجموعة على تفصيلات ، يمكن القول بأنها تشبه التفصيلات الواقعية ، فإن هذا الشبه ليس خادعاً فحسب ، ولكنه مجرد شبه خارجى فى التفصيلات وحدها ، لا فى المنطق الذى يحكم علاقات تلك التفصيلات الداخلية ، أو دلالاتها النصّية . كما أن وقوعنا فى أسر هذا الشبه ، هو صنو إخفاقنا فى الدخول إلى عالم النص الحقيقى ، أو تعرف تشكلات المعنى فيه . فمشابهة الواقع فى أقاصيص هذه المرحلة ليست هدفاً ، كما هو الحال فى أقاصيص المرحلة السابقة ، (أو ترانى أستبق الأمور ، وأقول فى أقاصيص الحساسية السابقة ؟)ولكنها وسيلة ؛ وشتان بين الأمرين . فضلاً عن أن تلك المشابهة تقف عند حدود التفصيلات ، ولا تجاوزها إلى المنطق الذى يتحكم فيها ؛ بل من الممكن القول بأن غاية هذه النصوص هى نقيض غاية سابقتها ؛ أى أنها تعمد إلى كسر أى علاقة مباشرة لها بالواقع الذى صدرت عنه ، وإلى تأكيد اختلافها مع قوانينه الحاكمة .

ومن هنا نجد أن منطق التتابع فى هذه الأقاصيص ليس هو بأى حال من الأحوال المنطق السببى الذى تؤدى فيه المقدمات إلى النتائج ، ولكنه منطق آخر مغاير أقرب ما يكون إلى ما يدعوه كينيث بيرك بالتتابع الكيفى Qualitative Progression . « فبدلا من أن يهيئنا حدث فى الحبكة للأحداث الأخرى المحتملة فيها ، كما يهيئنا قتل ماكبث لدنكان لموت ماكبث نفسه ، فإن تقديم خاصية ما يهيئنا لخاصية أخرى . . . ويفتقر مثل هذا التتابع إلى الطبيعة التوقعية التى يتسم بها التتابع السببى . لأننا لا نُهيأ هنا للمطالبة بخاصية معينة تتبع الخاصية السابقة عليها ، بقدر ما نُعدّ للتعرف على تلك الخاصية بعدما يقدمها لنا النص . إننا نوضع فى حالة عقلية يمكن أن تعقبها حالة عقلية أخرى »[٣٦] . وتلعب علاقات التجاور والتكرار (أى تكرار كل خاصية لبعض عناصر من الخاصية السابقة ، واحتواؤ ها على أجنة من عناصر الخاصية التالية) والتفاعل دوراً أساسياً فى بناء منطق العمل الداخلى ، وفى إبراز معالم اختلافه عن المنطق الواقعى المألوف . وينعكس هذا الاختلاف كذلك على مفردات اللغة ، التى يصوغ منها النص عناصره ، وعلى علاقاتها السياقية على السواء ؛ فلا تنحو إلى مشابهة اللغة الواقعية المستخدمة فى العالم الواقعى ، بل إلى التميز عنها ، والاختلاف عن مفرداتها وإيقاعاتها . ومع هذا فإن غاية النص من هذا كله هى ـ ويا للمفارقة ـ إرهاف حدة علاقته بالواقع ؛ لأنها

تعى أن التغيرات الجذرية التى انتابت الواقع هى التى تتطلب منهجاً جديداً فى التعامل معه .

وحتى نتعرف حقيقة هذا المنهج وجمالياته ، علينا أن نتريث قليلاً عند المصطلح الثانى فى هذه الثنائية الفاعلة وهو « الحساسية الجديدة » .

(٤) الحساسية الجديدة . . . دلالات المصطلح وآفاقه :

يدعونى اللبس الذى اكتنف هذا المصطلح ، واللغط الذى أثار حوله سحابة من سوء الفهم ، إلى البدء بتعرف الدلالات اللفظية لهذا المصطلح ، قبل ربطه بقواعد الإحالة ومتغيرات الواقع الأدبى العربى . ومن البداية أحب أن ألجأ إلى تعريف هذا المصطلح ، عن طريق استخدام مقابله الإنجليزى الذى يوضح ، أكثر من غيره ، أن هناك لفظتين متباينتين فى اللغة الانجليزية لكلمة الحساسية تلك ، وأن لأحدى هاتين اللفظتين تاريخ اصطلاحى طويل فى النقد الإنجليزى . فهذا المصطلح لا يترجم إلى الإنجليزية على أنه New Sensitivity كما فهمه الكثيرون : فالجدة فيه ليست نقيض القديم Old ، ولكنها رديف الحديث ؛ ومن هنا فإن مقابله الإنجليزى ، هو Modern Sensibility ؛ وهذا يعنى أن الجدة فيه مستقاة من اللفظة Modern ، وهى وثيقة الصلة بمفهوم الحداثة Modernism ، وحتى بما بعد الحداثة Post Modernism فى النقد الأدبى الإنجليزى والغربى بصفة عامة ؛ وهى جميعا من المفاهيم المهمة التى سنعود إليها فيما بعد . كما أن الحساسية فيه ليست مستقاة من كلمة Sensitivity التى تشير إلى الجوانب الحسية ، أو إلى كل ما له علاقة بالمشاعر الرقيقة ، أو الانفعالات المتقلبة ، أو بعبارة أخرى ، كل ما يتصل بالجوانب المادية أو الاستعارية لحاسة اللمس ، ولكنها مستمدة من كلمة Sensibility التى تدل فيها الحساسية لا على الانفعالات المتقلبة ، وإنما على الوعى والإدراك ؛ سواء أكان هذا الإدراك عن طريق العقل أو الحس ، أو عن طريقهما معا ، والتى تنطوى لربطها بين الاحساس Sense والقدرة Ability على المقدرة الحدسية المتصلة بكل من الوعى والإدراك فى مجال المعرفة ، التى تنقسم على الصعيد الفلسفى إلى « معرفة حدسية ومعرفة منطقية : معرفة أعطتها المخيلة ، أو معرفة أكسبها العقل ؛ معرفة بالفردى أو معرفة بالكلى ؛ معرفة بالأشياء الفردية أو بالعلاقات التى بينها ، فهى فى آخر الأمر إما مبدعة صور ، أو منتجة تصورات »[٣٧] ، ومن هنا فإن المصطلح ، حتى على المستوى اللفظى البحت ، أعمق بكثير مما يبدو لنا من الفهم المبتسر الشائع له .

وإذا ما كشفنا عن تلك اللفظة المهمة فى قواميس المصطلحات الأدبية سنجد أن الاستعمال النقدى لها قد وسّع أفقها الدلالى إلى حد كبير . إذ يرى سكوت فى (المصطلحات الأدبية الراهنة) أنها تعنى « القدرة على الإحساس ، والانفتاح غير العادى على الانطباعات الوجدانية ، والاستجابة للظواهر الجمالية . وقد تمثل هذا الاستعمال فى عنوان رواية جين أوستين Sense and Sensibility ؛ حيث نجد أن كلا من الخاصيتين ممثلة بإحدى الشخصيتين الأساسيتين والمتعارضتين فى القصة »[٣٨] ، أى أن لفظة Sensible توشك أن تكون بالنسبة لمن يعرف هذه الرواية المهمة النقيض الكامل لكل ما هو حسى أو مرتبط بالأحاسيس والانفعالات ؛ إذ ترتبط فى شخصية « إلينور داشوود » نقيض شقيقتها الحمقاء الأنانية « ماريان » ، بكل ما هو عقلانى ، وبالسيطرة الكاملة على المشاعر ، والتحكم العقلى فى الغرائز والانفعالات ، وبالمعرفة المستبصرة بالآخرين ، والاحترام العميق لإنسانيتهم . وهذه الحساسية لا ترتبط بالفطرة وحدها ولكنها وثيقة الصلة بما دعاه فلوبير بـ « التربية العاطفية Éducation Sentimentale » .

أما (قاموس المصطلحات النقدية الحديثة) لفاولر فإنه يربط هذا المصطلح فى الأدب ببزوغ الاتجاهات العقلانية ، وبالرغبة فى إيجاد مفهوم يوائم بين أهمية العقل والعاطفة ، دون التضحية كلية بدور المشاعر وفاعلية الحدوس المستبصرة ؛ ومن هنا تبلور « مفهوم القدرات الذاتية الداخلية ، أو الوعى الانفعالى الذى دعى باسم الحساسية . . . والذى أصبح فيما بعد شعاراً لعصر بأكمله »[٣٩] . وقد ارتبط هذا المفهوم بالتشوف إلى معرفة كل ما هو عادل فى المجتمع ، وكل ما هو جميل فى الطبيعة ، وإلى إسباغ نسق ونظام على العالم ، واليقين بأن السبيل الوحيد إلى احتياز هذا كله هو الإبداع والفن ، الذى تتحقق به كينونة الإنسان ؛ كل ذلك على النحو الذى صارت معه تلك الحساسية صنو الإبداع ، وشرطه الأساسى ، كما ارتبط هذا المفهوم كذلك بالنزعة التى ترى أن الإبداع الأدبى عملية تسعى إلى تحقيق استغراق المتلقى فيها ، لا استبعاده منها ، والتى تعود جذورها اليونانية إلى لونجينياس ، وليس إلى أرسطو ؛ لأن النزعة اللونجينية ، وهى المصدر الأساسى لمعظم نظريات القرن الثامن عشر الجمالية ، وما خرج من إهابها من رؤى ومقولات طوال القرنين الماضيين ، تسعى إلى استقصاء الأبعاد النفسية للعملية الإبداعية ، ولآليات استجابة المتلقى للأعمال الفنية على السواء ، وليس إلى التركيز على الجانب التصنيفى كما هو الحال بالنسبة للنزعة الأرسطية »[٤٠] .

أما رايموند وليامز فإنه يفرد لهذا المصطلح ثلاث صفحات كاملة فى كتابه المهم (كلمات أساسية) أو (كلمات مفاتيح)[٤١] ، يبدؤها بالاعتراف بأنها كلمة بالغة الأهمية فى اللغة الإنجليزية فيما بين القرنين الثامن عشر والعشرين ، ويعترف فيها بصعوبة هذا المصطلح وغناه التأويلى بالدلالات والإيحاءات ، ويتابع فيها دلالاتها المتباينة طوال هذه المدة . ومن أهم ثمار هذه المتابعة اكتشاف البعد الاجتماعى لهذا المصطلح بوصفه نوعا من الحكم الاجتماعى العام باحتياز مجموعة من الخصائص والقدرات الاجتماعية من ناحية ، وامتلاك المقدرة الثقافية على الحكم والتمييز والتمتع بذوق أدبى رفيع من ناحية أخرى ؛ على الصورة التى ارتبط معها هذا المفهوم بنوع من الوعى الحداثى المعقد الذى تنطوى فيه المعرفة على قيمها الأخلاقية والضميرية . ثم يكشف لنا وليامز كيف أن الاستخدام الأدبى لهذا المصطلح قد أدى إلى مبارحته الدائمة لدلالته اللغوية القديمة التى كانت تربطه بـ « عملية »الإحساس ، واقترابه المستمر من عملية الحدس الفنى والتمييز التى تتصل بمسألة القدرة على الحكم ، والاستجابة العقلية الحصيفة للمثير . وبذلك انفصلت اللفظة فيه عن الجانب الحسى الذى يصف حالة عضوية أو شعورية ، وارتبطت برؤية ما وبموضوع الذوق بكل دلالاته الإجتماعية والحضارية ، وبكل ارتباطاته بالثقافة والقدرة على الحكم والتمييز ، الذى ينهض على التوازن الحساس بين

العقل والعاطفة ، بل ارتبطت كذلك بالوعى والضمير على الصورة التى أصبحت معها نقيضاً لكل من تبسيطات النزعتين الأخلاقية والعقلية .

« أما فى القرن العشرين ، فقد أصبح مصطلح الحساسية مصطلحا رئيسياً لتحديد المنطقة الإنسانية التى يتعامل الفنان معها ، ويعمل فيها ويتوجه إليها . . . لقد أصبحت الحساسية كلمة جامعة ومجمعة ، فقد تحولت من نوع من الاستجابة ، إلى معادل لتكوين عقلى ما ؛ إلى نشاط كلى ؛ إلى طريقة كاملة للتصور والتلقى لا يمكن اختزالها إلى أى من الفكر أو المشاعر . . . وقد أصبحت الحساسية عَلَما على تلك المنطقة التى يُستقى منها الفن ، ويتُلقى عبرها . . . واتسمت ، حتى الستينيات من هذا القرن ، بسمات اجتماعية عامة ذات خصائص شخصية ، أو بالأحرى بالاستيعاب الفردى لتلك السمات الاجتماعية العامة »[42] . وهذا المعنى الذى تنطوى عليه الكلمة الآن هو الذى تتشكل فى أفقه الدلالى والاصطلاحى أهم سمات رديفه العربى « الحساسية الجديدة » ، لأن الحساسية فيه ليست مجرد استجابة شعورية ، أو رد فعل فردى يتفاوت من شخص إلى آخر ، برغم وجود تلك التفاوتات الذاتية فى داخل إطار الحساسية الواحدة ، ولكنها إطار معرفى وجمالى عام ، يشمل الإبداع ، وطرائق تلقيه ، ويمكن الحديث عن خصائصه المشتركة ؛ وأهم من هذا كله ، تنطوى مفرداته الإبداعية المتباينة على مجموعة متجانسة من « قواعد الإحالة » المختلفة جذرياً عن تلك التى سادت فى الحساسية السابقة عليها ، والتى سنعود إليها بعد ذلك بشىء من التفصيل .

(٥) جدليات الحداثة . . . وآفاقها العربية :

لكن مفهوم الحساسية الجديدة العربى يرتبط ، علاوة على ذلك كله ، بمفهوم الحداثة ، لأن الجدة فى المصطلح العربى مستقاة ، كما ذكرت ، من هذا المفهوم الذى لا يقل إشكالية عن سابقه . فإذا كانت الحساسية فى هذا المصطلح الجديد ليست مرادفاً للأحاسيس والمشاعر ، فإن الحداثة فيه هى الأخرى ليست مجرد نقيض للقديم أو السائد أو المألوف ، وإن انطوت على هذا كله . ولكنها بما هى اصطلاح أدبى خاص ، خارجة من إهاب دلالات اللفظة اللغوية ، التى تقيم تناقضاً بين الحديث والقديم ، وتربط الحداثة بالابتداء ؛ والابتداء أصل الإنشاء ، وهو من ثم مصدر الجديد الذى لم تسبق معرفته من قبل . وهى مرتبطة علاوة على ذلك بمعانى المصطلح الأدبى ، وبما أثاره من قضايا ومناقشات فى الغرب وفى أدبنا على السواء . ولهذا فإننا سنتريث قليلاً عند هذا المصطلح ، حتى تتضح مختلف أبعاد تناولنا لاصطلاحنا الرئيسى : « الحساسية الجديدة » . ومن البداية فإننى أتفق مع إيهاب حسن[43] فى رفض فكرة وضع تعريف محدد لهذا المفهوم الذى يتفق معظم دارسيه على تأبيه على الانحصار فى أسر أى تعريف محدود ، وتملصه الدائم من أى محاولة لتحديده بشكل صارم ، سواء على الصعيد التاريخى أو الأدبى . ذلك لأن أى محاولة لتعريف الحداثة تنطوى منطقيا على عدم فهم لتلك الظاهرة المتشابكة المعقدة[44] . وكأن سمات المفهوم الحداثية نفسها ، قد تسربت إلى طبيعة التناول النقدى له ، أو بالأحرى فرضت بأصالتها وقوتها ، منطقها على من يطمح فى التعامل النقدى معه ؛

فمن الطبيعى ــ والأمر كذلك ــ أن تتأبى « الحداثة » على التعريفات البسيطة أو المحددة ، إذا ما كان التناقض هو الساحة التى توجد فيها الحداثة ، بما هى رؤية ومفهوم .

ولذلك سوف أنتهج المنهج الذى اختطه إيهاب حسن فى التعامل النقدى مع هذا المفهوم المهم من خلال طرح مجموعة من المؤشرات والفضاءات Rubrics and Spaces ، أو القواعد والمناطق التى تؤثر على عملية إبداع النصوص الأدبية ، وتحوير مناخ تلقيها ، وتغير قواعد الاستجابة لها ، والتى يستطيع القارىء ، إكمالها بنفسه ، بناء على خبرته الخاصة . وعندما أحيل إلى القارىء ، فإن تلك الإشارة تنطوى بشكل ما على ما طرحه أورتيجا إى جاسيت من أن الحداثة تنحو إلى « تقسيم جمهورها بشكل ارستوقراطى إلى قسمين : الذين يفهمونها ، والذين لا يفهمونها ؛ الذين دربوا على أسَاليبها واستوعبوا افتراضاتها وارتضوها ، أو بالأحرى تواطأوا على قبولها ، والذين يجدونها غير قابلة للفهم أو الاستيعاب بل معادية »[45] . ومن هنا فإن تلك الإشارة تتوجه إلى هذا النوع الأول من القراء ، وتستبعد بآليات منطقها الداخلى النوع الثانى .

وقد ذكر إيهاب حسن فى هذا المجال سبعة مؤشرات ومناطق ، لا يمكن استبعاد فاعليتها فى واقع ظاهرة الحداثة العربية ، بل يمكن أن نضيف إليها عدداً آخر من المؤشرات وإن كان من الضرورى إعادة صياغة تلك المؤشرات والفضاءات ، لا لتلائم الظاهرة العربية ذات الملامح المتميزة فحسب ، ولكن لتندمج فيها فضاءات الحداثة الغربية ومحددات آفاقها بمؤشرات بزوغ ما بعد الحداثة فى الغرب كذلك ؛ لأن الحداثة العربية قد أفادت ، ولا شك ، من خبرات التجربتين الغربيتين معا .

ولنبدأ أولاً بتلك المؤشرات والفضاءات السبعة ، ثم نتبعها باثنين آخرين :

١) الظاهرة الحضرية :

الظاهرة الحضرية فى سطوتها التى غيرت صورة الحياة ، وبدلت إيقاعها ، وأثارت الشك حول الطبيعة منذ مدينة بودلير ، حتى باريس بروست ، ولندن إليوت ، ودبلن جويس ، وقاهرة عادل كامل . فلم تعد المسألة قضية مكان ، بل نمط وجود ، وحضور فضاء مزهق مهدد .

إن الوجود فى قاهرة اليوم مثلا لا يختلف من حيث الدرجة عن الحياة فى ريف هيكل أو تيمور ، أو فى قاهرة لاشين أو الحكيم ، أو حتى نجيب محفوظ ، وإنما من حيث النوع . ألا تشهد بتلك الاختلافات الجذرية قاهرة إدوار الخراط ، ويوسف الشارونى ، وفتحى غانم ، وابراهيم أصلان ، وبهاء طاهر ، وجمال الغيطانى ، ومحمد حافظ رجب . أيمكن أن نتعرف قاهرة الثلاثينيات نفسها فى تلك الأعمال الحديثة ، برغم وحدة التضاريس ، وعدم تغير الجغرافيا ؟ بالقطع لا ! لأن التغير الذى انتاب المدينة ، ليس من تلك التغيرات التى تتناول سطوح الأشياء ، أو تهتم بما يجرى لتضاريسها الخارجية ، ولكنها تهتم بزلزلة الرواسى الاجتماعية والأخلاقية ، وتزعزع بنية العلاقات الإنسانية وأسسها القيمية . فهذه القاهرة الجديدة ليست طالعة من رحم المدينة التى كانت واحدة من أبرز

حواضر المنطقة ، بل العالم بأسره ، وإنما من قلب عالم جديد ، أصبحت فيه الكرة الأرضية برمتها قرية كونية صغيرة Global Village ، ضئيلة الشأن ، ومهددة بأخطار الفناء والتلوث المستمرة ، فى عالم فقد إحساسه بمركزيته ، وتحول إلى سفينة فضاء تتقاذفها الرياح بعد أن فقدت أجهزة التوجيه . وفى قلب هذه السفينة الضائعة فى وسط أمواج الكون المتلاطمة ، يتصارع طاقمها المنقسم على نفسه إلى قوميات ، وقبائل ، ولغات ، وكتل . فالمدينة الحديثة إذن لم تعد وعاء للتماسك الاجتماعى ، بل ساحة للصراع والتجزىء والفوضى ؛ إنها مدينة الإضرابات ، والسجون ، وتفشى الجرائم ، والشبق ، والعنف ؛ إنها مدينة ديونسيوس الجديد ؛ أو تراه ديونسيوس المقلوب ؟

٢) النزعة التقنية :

تتحول التقنية إلى نزعة مؤثرة ، عندما تجاوز تراكماتها حدود الوحدات المعزولة لتصبح أداة فاعلة فى تكوين الرؤية ، وضبط إيقاع الحياة ذاتها ، وعندئذ تعيد كل من المدينة والآلة صياغة الأخرى ، وتتنامى النزعة إلى المركزية ، فتتشتت معها الإرادة الإنسانية .

وأثر التقنية أكثر مراوغة من أن يطل على أفق الحداثة على هيئة موضوع من موضوعات استقصاءاتها المتعددة ، وإنما يتحول إلى صيغة من صيغ صراعاتها الفنية . ألا تشهد تأثيرات التجريدية ، والتكعيبية ، فى الرسم المصرى المعاصر بأنها تنطوى على ردود فعل غير مباشرة للنزعة التقنية ؟ وكذلك الحال بالنسبة للزمن البرجسونى ، والفضاء الأسطورى ، ومختلف صور السيمياء والسحر والعرافة الحديثة ، وتهرؤ الحساسية وتفككها ، وغير ذلك من التجليات المراوغة لآثار النزعة التقنية ، التى لم تستخدم بشىء من البراعة قطعاً فى عالمنا العربى ، إلا للتحكم فى الأفكار ، والقمع ، ومراقبة الحريات . وقد أدى الوعى الزائف بأهمية الوسائل التقنية الحديثة ، واحتلالها مكانة أعلى من الفنون فى سلم تراتب الأولويات إلى تهميش الفن ، وتكريس دونيته بإزاء سطوة الإعلام Ephemeralization الحكومى ، والقول بلا جدواه . كما أدت هزيمة يونيو إلى إحساسنا بتخلفنا التقنى الذى مالبث أن شجع النزعة إلى عبادة التقنية ، وتفتيت الوعى ، وتحويل الأشياء المحسوسة إلى مجردات . كما أن تنامى النزعة التقنية على الصعيد العالمى ، وغزو الفضاء ، وتلويث الكرة الأرضية ، وسيطرة الكومبيوتر بما هو وعى بديل ، أو وعى آلى بالغ الدقة والصرامة ، لم يؤد إلى زيادة إحساس الإنسان بقدراته ، بل ضاعف شعوره بمحدوديته .

٣) الإجهاز على إنسانية الفن :

ترجع هذه الفكرة أساسا إلى أورتيجا إى جاسيت فى كتابه الشهير الذى يحمل هذا العنوان(٤٦) . وما يعنيه إى جاسيت بذلك ، هو سيادة الاتجاه نحو النخبوية Elitism فى الفن ، والنزوع صوب التجريد ، والاهتمام بالمفارقة بما هى أساس بنائى ، حيث تصبح للأسلوب اليد الطولى فى العمل ، وتسود ردود الفعل المختلفة ضد الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والجماهيرية ، وتتنامى الدعوة إلى أنه ليس من وظيفة الفن الدفاع عن قضايا الشعب ؛ ويصبح الشعر بذلك هو كيمياء الاستعارات العليا . وبدلا من الشخصية الفيتروفية Vitruvian Man التى كان ليوناردو دافينشى يعدها المعيار الأسمى للإنسان ، نجد أن الفن الحديث قد قطع أوصال بيكاسو إلى عدة مراحل . ولم تعد الفكرة السائدة عن الإنسان هى جوهره الإنسانى بل فكرة أخرى تنطوى على رفض حاد لكل ما تواضعنا على عده إنسانيا .

فى هذا المناخ الفكرى تبلغ نخبوية إى جاسيت ، أحيانا ، حد مبارحة الأرستوقراطية الفكرية ، والاقتراب المخافت من الفاشية . وتتذبذب سيطرة المفارقة فى الفن بين التعقيد والشكلية ، بين الترفع الفنى والمواربات الماكرة الموحية بعدم الاكتمال . وتنحو الأعمال الفنية إلى التجريد والتركيب ، وإعادة التركيب والاختزال ؛ أو كما يقول موندريان « إنه من الضرورى لخلق الواقع النقى الخالص تشكيليا . أن نختزل الأشكال الطبيعية إلى عناصرها الشكلية الثابتة ، وأن نختصر الألوان الطبيعية إلى الألوان الأصلية » . وقد أدى هذا إلى ظهور أجنة الاهتمام بمحتوى الأداة الفنية ؛ ذلك لأن الكشف عن أن عناصر الفن التشكيلى البصرية من خطوط وألوان وأشكال تنطوى على قدرة تعبيرية خاصة بها وفى معزل عن أية ارتباطات بأبعاد العالم الخارجى ــ كان هذا الكشف نقلة جمالية مهمة فى هذا الصدد .

لكن هذه النزعة النخبوية ما تنى تفرز بذور الارتداد عنها ؛ فتتخلق أجنة الضيق بالتسلط الفنى بمختلف صوره ، والميل إلى المشاركة فى العملية الإبداعية ، ليصبح الفن جميعا اختياريا ، إضافيا . ألم يعلن رولان بارت « موت المؤلف » ؟ لقد أخذت الأنا فى التشتت والمعاناة من لعبة استنفاد الذات لنفسها بإزاء مهزلة العبث ، والسخرية القاتمة المرة ، والجنون . وعندما يبلغ التجريد منتهاه ، يطل التجسيد من جديد ، لا فى صورته السابقة ، وإنما فى صورة أكثر حدة تظهر معها القصة اللاقصصية ، أواللامخترعة ، وتبرز معها العناصر الوثائقية والتسجيلية . ومن المفارقات ، أنه مع هذا الواقع الفنى الجديد ، تتراجع الواقعية تدريجيا ، ويحل الإيهام فى الفن والوهم فى الحياة محلها ، وتؤثر نهاية الواقعية تلك ، على إحساس الذات بنفسها ، وبموقعها فى العالم . ولذلك فإن اللاإنسانية فى كل من الحداثة وما بعدها ، تنطوى على مراجعة كل المسلمات البدهية ، وعلى الشك فى كل ما تواضعنا على قبوله ، وعلى إعلاء قيمة التفكير ، والمغامرة فى البقاع البكر ، واستكشاف العوالم المجهولة .

٤) البدائية :

إن الأنماط الثاوية وراء الاتجاه صوب التجريد ، هى بالقطع نتيجة لاكتشاف الفن الأفريقى ، بأقنعته وتماثيله ؛ وهو اكتشاف ما لبث أن أدى إلى الاهتمام بمختلف تجليات الفن البدائى ، والعودة إلى الأساطير ، ومختلف الاستعارات الطالعة من أدغال الأحلام الجمعية ، والوعى المشترك وغيرها من التجليات الماكرة للزمن . لكن هذا لم يدم طويلا ، فسرعان ماأدى الاهتمام بالأسطورة ، والولع بالارتداد إلى منابع الحكمة الشعبية ، إلى رد فعل ينأى عن عالمها ، ويقترب من الوجودية ، أو مما دعاه نورمان ميلار بـ « طاقة وعفوية الزنجى الأبيض » ؛ فانطلقت الذات الديونيسيوسية من عقالها ، وتبدت معها مختلف تجليات المسيح البدائى الجديد ، الذى يؤمل أن يهب أتباعه الخلاص المنشود .

٥) الشبقية :

فى الأدب كله شىء من الشبق ؛ ولكن شبقية ؛ الأدب الحداثى تحك الجلد من الداخل . وهى شىء غير ما اصطلح على معرفته باسم الأدب المكشوف ؛ لإنها ليست مجرد رغبة فى تحرير الليبيدو ، أو لغة جديدة للغضب أو الرغبة ، ولكنها رؤية فنية وفكرية معا ، تنطوى على رؤيا ، وعلى مفهوم جديد للحب ، وللتواصل الحسى ، ونوع خاص من الوعى الإنسانى الذى يسعى إلى أن يعبر عن نفسه جسديا فى العالم . وإذا كان لتلك الشبقية تاريخها الطويل فى الآداب الغربية ، منذ محاكمة (عشيق الليدى تشاترلى) حتى مصادرة (يوليسيز) ، ومحاكمة (مدار السرطان) ، و(فانى هيل)[٤٧] ، فإنها فى أدبنا العربى لا تزال فى لفائف المهد ، أو بدأت بالكاد تحبو فى كتابات محمد عفيفى مطر ، وإدوار الخراط ، ومحمد شكرى ، وصنع الله إبراهيم ، وعبد الحكيم قاسم ، وعبد الفتاح الجمل ، وليلى بعلبكى وغيرهم .

٦) التناقضية :

وهى اللافتة التى يتجمع تحتها كثير من السمات ، التى تطرح التناقض كسمة من سمات مرحلة شاركت فى صياغة المناخ الحداثى ، مرحلة تبلور اللامتصور ، الذى يقع بين مملكة المألوف وبحر الهستيريا ؛ مرحلة تفكك القانون ، أو تراخى قبضته على الواقع ، ووقوع الحياة فى قبضة التناقضات المدوخة ، حيث لا منطق ولا استمرارية ، بل تيه أبدى فى مراتع الاغتراب ، ومرابع الضياع . هنا نجد أن مظهر الكبرياء الوحيد المتاح هو كبرياء الفن ، والذات التى تدافع عن شرط شرفها وتساميها ، حيث تلوح فيها وراء تلك التناقضات المتراكبة رؤيا متوهجة بتحلل ، وبخلاص طالع من قلب هذا التحلل ؛ خلاص لا تعد به ، بقدر ما تبحث عنه . وتبلور التشوف العارم إلى هذا الخلاص تلك الانبثاقات المتتابعة من فورات التحرر ؛ بدءا من التحرر من عمود الشعر ، حتى تحرير المرأة ، وثورة الشباب ، والارتداد إلى فراديس الماضى الضائعة ، علها تلهم المرتدين إليها الصواب ، بعد أن أفقدهم دوار التناقضات صوابهم ؛ أو اللجوء إلى العمليات الفدائية ، والانتحارية ، فى عرس الاغتسال بالدم من أدران الضياع ، والخروج بطهارة الاستشهاد من حمأة الهوان . وفى الجانب المقابل ، ثمة هذا القبول الإذعانى للاستمرارية فى الفن والسياسة والأخلاق ، بل للارتداد إلى الماضى كذلك ؛ وما الحركات السلفية والصوفية وتفشى نبوءات الدمار إلا تعبير عن هذا .

٧) التجريبية :

وتنطوى التجريبية على مختلف أطروحات التجديد ، والانفصال عن المواضعات السائدة ، والولع بألق التغيير فى مختلف المجالات ، وظهور مجموعة من التجارب الشكلية والتشكيلية ، التى لم يعرف الأدب العربى مقدار غناها وتعددها فى تاريخه الحديث من قبل ؛ حيث بدا وكأن الهم بالشكل والتجريب هو الهم الرئيسى للأدب العربى فى مختلف أقطاره . ومن هنا شاع تعبير تأسيس كتابة جديدة فى كل المجالات ، وانفتح أفق التجربة الأدبية على تجارب ، وآفاق فنية كثيرة ، من السينما ، وحتى العمارة (راجع الجبل ونجمة أغسطس) ؛ وشاعت ألعاب التوازى ، والارتجال ، والصيغ التبسيطية ، ومختلف ردود الفعل المتعينة على الإيغال فى الشكلية ؛ وذابت الأشكال ، أو بدا كأننا نشهد تحللها الوشيك ؛ واختلطت العوالم ، وتشوشت الاستجابات ، على الصورة التى بدا معها كأننا ودعنا التقليد إلى غير رجعة ، وأطحنا بمختلف المواضعات الجمالية القديمة ، التى كانت تنادى بفرادة الفن ، وبجدلية التراث والموهبة الفردية . ومن هنا تبلورت لغة جديدة فى الأدب ، وخصوصا بالنسبة لتصورنا النظرى والنقدى عنه على السواء . ومن يراجع اللغة النقدية ، والتصورات النظرية عن الأدب ، السائدة فى مجلة كمجلة (فصول) ، ويقارنها باللغة التى سادت فى (الرسالة) فى الثلاثينيات أو الأربعينيات ، أو حتى (الآداب) أو (المجلة) فى الخمسينيات أو الستينيات ، يدرك الفرق الذى أشير إليه بوضوح . ولا أريد أن أقترح مقارنة بين لغة محمد عفيفى مطر الشعرية ، ولغة شوقى أو حافظ ، أو حتى أحمد زكى أبو شادى وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى ؛ أو الفرق بين لغات أدوار الخراط ، وبهاء طاهر ، وبدر الديب ، وإبراهيم أصلان ، وعبد الحكيم قاسم ، وجمال الغيطانى (وأنا هنا أعدد الأسماء لأطرح مجموعة من اللغات القصصية المتنوعة والمتباينة) وبين لغة (لا أقول لغات) طه حسين ، ومحمود تيمور ، ومحمود البدوى ، ونجيب محفوظ ، وحتى لغة يوسف إدريس الباكرة ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وسعد مكاوى ــ من يراجع ذلك كله يدرك كم تغيرت لغة التعبير الأدبى عندنا . بل إن المقارنة بين لغة أعمال يوسف إدريس الأولى ولغة أعماله الإبداعية الأخيرة تبرز مدى هذا التغير . ولا أريد الاستطراد فى اقتراح مقارنات بين البنى الفنية فى تلك الأعمال جميعا ، لأن أوان هذه المقارنة المهمة سوف يجىء عند تناول الفروق الجوهرية بين الأساس الكنائى لقواعد الإحالة ، والأساس الاستعارى لها .

٨) تراخى القبضة المركزية والاجتراء على الأب :

فقد تخلخلت السلطة المركزية فى المجتمع العربى ، الذى طالما انصاع للسلطة الأبوية ، بمعناها الشامل الذى يمتد من الأب إلى شيخ القبيلة إلى الفرعون ، والذى سادت حوله مقولات ڤوتفوجل حول الحضارات النهرية ، والنظم الاستبدادية ؛ ليس فقط نتيجة لتعاقب التغيرات الحضارية المختلفة وتراكمها ، ولكن أيضا لأن تعاقب « الانقلابات » ، أو « الثورات » ، على الواقع العربى فى العصر الحديث ، أطاح بمهابة هذا النسق الاجتماعى ، الذى بدأ كنوع من العبادة ثم انتهى إلى نوع من المجتمعات الفصامية ، التى لا نشتط كثيرا إذا قلنا إن الحرية الوحيدة المتاحة فيها هى حرية نقد الماضى ، أو تجريح الأب الاجتماعى ، بعد أن تحصنت الذات فى مكانه الذى احتلته بدلا منه ، فى انتظار/ أو خوفا من أن يطيح بها « انقلاب » جديد . وسنرى فيها بعد كيف أن فقدان الثقة فى المؤسسة السائدة (الأب الراهن) ، كان من العوامل التى أسهمت فى تغير الحساسية الأدبية ، كما أنه شهد فى موت جمال عبد الناصر البطىء ، بعد ١٩٦٧ ، ماذا جرى لآخر الآباء ، وكيف انفتحت بوابات الجحيم ، عقب قعقعة التقوض العظيم . فقد رافق هذا كله تجربة حضارية واقتصادية فريدة فى التاريخ الحديث ، تمثلت فى عودة بلد نام ، ناضل كثيرا من أجل الاستقلال والتحرر ، إلى حظيرة النظام الرأسمالى ، بعد محاولاته المتعثرة للاقتراب من مشارف الحل الاشتراكى . وهى تجربة مهما اختلف تقويمنا لها ، فإننا لم ندرس بعد مدى الفوضى التى

انتابت العلاقات والقيم الاجتماعية والأخلاقية،ولا الآثار التى وقعت من جرائها . ولكننا نستطيع أن نقول بداءة إن المناخ الذى ترتب عليها ، يشبه إلى حد كبير ذلك الذى عانته أوروبا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، والذى وصفه هوسرل فى (أزمة العلوم الأوروبية) بالتأرجح « بين البربرية اللاعقلانية من ناحية ، والبعث الروحى من خلال علم الروح ذى الاستقلالية المطلقة من ناحية أخرى »[٤٨] ؛ وهو التأرجح الذى أدى إلى ظهور الظاهراتية والتأويلية ، وغيرهما من المناهج التى تطرح منهجا مغايرا فى الرؤية ، يترتب عليه أن « عالم العمل الأدبى ليس واقعا موضوعيا ، ولكنه ما يدعونه بالألمانية Lebenswelt أى الواقع كما نظمته الذات الفردية ، وخَبَرته بالفعل »[٤٩] .

٩) زلزال فقدان فلسطين وهزيمة حزيران :

إذا كانت التغيرات التى صاغت صورة الواقع العربى الجديد قد أخذت فى التراكم منذ الحرب العالمية الثانية حتى مرحلة الستينيات ، فإن أبرز حدثين على خريطة هذه التغيرات هما زلزال فقدان فلسطين ، وهزيمة يونيو ــ حزيران عام ١٩٦٧ ، التى أتت بالمأساة الفلسطينية إلى عقر الدار المصرية . وقد رافق الحدثَ الأول ظهورُ أكبر شرخ فى عمود الشعر العربى ، على حين ارتبط الحدث الثانى بتبلور شرخ لا يقل عنه أهمية ، فى عمود القصة العربية ، إن جاز التعبير . وليس من قبيل المصادفة أن البدايات الجنينية الأولى للحساسية الجديدة فى الشعر قد تبلورت فى سنوات الحلم القومى الكبير الطالع من زلزال فقدان فلسطين ، كما أن أجنحة التغيرات القصصية الأولى التى ظهرت هى الأخرى فى الأربعينيات ، فى كتابات بشر فارس ، وعادل كامل ، وأعمال كتاب مجلة (التطور) وأقاصيص فتحى غانم ويوسف الشارونى الأولى ، أبرز كتاب مجلة (البشير) ، لم تتحول إلى اتجاه أدبى عام إلا مع وفود جيل الستينيات ، الطالع من شرنقة ١٩٦٧ ، إلى الساحة الأدبية العربية . ليس ذلك فحسب لأن هذا الجيل هو الجيل الذى بزغ إلى ساحة التعبير الأدبى ، فى مرحلة المخاض العربى والقومى ، التى شهدت بلورة واضحة لكل تلك المتغيرات ؛ ولكن أيضا لأن إبداعات هذا الجيل كانت بنت التغيرات المهمة ، على مختلف محاور الحداثة التى عاشتها مصر فى الستينيات . فقد كان هذا الجيل هو الجيل الذى ارتفع على موجة الحلم العربى إلى ذروة النشوة القومية والاعتزاز بالذات ، ثم هوى ، مع تدمير كل رموزه فى أقل من عقدين من الزمان إلى حضيض اليأس والهوان . إنه الجيل الذى عاش تناقضات مرحلة الاستقلال الوجيزة بين رحيل الإنجليزى ومقدم الصهيونى الكريه ، مضحياً بحريته من أجل بناء الوطن ، فضاعت حريته ، ووقع الوطن فى أسر مهانة الهزيمة أمام الكيان الصهيونى أخس أعداء مصر فى تاريخها الطويل ؛ الجيل الذى شهد زهرة شبابه تعود من سيناء وقد شوه أجسادها نابالم العدو الشائه البغيض ، وأهان أرواحها صلفه الأصفر المقيت .

(٦) تغير الحساسية مرتين فى تاريخ أدبنا الحديث :

وبهذه المؤشرات الصائغة لمناخ الحداثة ، تكتمل ملامح المثلث المفهومى : قواعد الإحالة ؛ والحساسية ؛ والحداثة الفاعلة فى تكوين مصطلح الحساسية الجديدة ، أو الحساسية الحديثة ، أو الحساسية الحداثة ، سمّها ماشئت ! وبرغم أهمية هذه المفاهيم الثلاثة فى صياغة هذا المصطلح الأدبى فلابد من الإشارة إلى أننى أستقيت هذا المصطلح من دراسة متقصية لمسيرة الأدب العربى الحديث نفسه ؛ تلك المسيرة التى تمتد لأكثر قليلا من قرن واحد من الزمان ، والتى لا يمكن القول معها ، بأى حال من الأحوال ، إن الحساسية الأدبية تتغير فيها كل عقد ، أو مع كل جيل ؛ لأن الدراسة المستقصية لتطور الأدب العربى الحديث ، لا فى مصر وحدها ، بل على امتداد الساحة العربية برمتها ، تقول إنه ، على مدى هذه المسيرة الطويلة نسبياً ، لم تتغير الحساسية الأدبية سوى مرتين ، كانت أولاهما فى بدايات هذا القرن ، حينما أخذت الحساسية الأدبية فى التغير ، عبر محاولة الأدب العربى التملص من إسار مواضعات الرؤية القديمة ، والأشكال الأدبية التقليدية ، التى أسنت فى أقبيتها اجتهاداته طوال عصر الانحطاط العثمانى ، ومحاولته لتأسيس كتابة جديدة تبلورت فى بوتقة البحث الجمعى عن هوية قومية وعن أدب جديد يعبر عن مطامحها ورؤاها . ومن رحم هذا التغير ولدت الأشكال الأدبية الجديدة ، من أقصوصة ، ومسرحية،ورواية ، ونقد أدبى منهجى ، كما ظهر الشعر الذى ارتبط بعصر النهضة ، منذ البارودى ، وحتى مدرستى الديوان وأبولو .

وتنطوى هذه الكتابات جميعا ، على مجموعة متكاملة ومتجانسة من « قواعد الإحالة » التى ينطلق العمل الإبداعى وفقاً لها من رؤية مؤداها أن الأدب يسعى إلى تقديم صورة للواقع ، تتراوح بين المسح الاجتماعى الأدبى ، أو الموضوعى ، لمشكلاته وهمومه ، والتعبير الذاتى عن تصورات الأفراد النمطيين ، أو استبطاناتهم لتلك المشكلات والهموم . وهى صورة تهتم فى مختلف تبدياتها بالخارج لا بالداخل ، وتتعامل معه بوصفه معطى قبليا Apriori بالمفهوم الكانتى ، مقبول بداءة ، ومتضمن لمنطقه الخاص الذى لا يحتاج الكاتب إلى تبريره ، أو تخليق آلياته الفاعلة ؛ وهو غالباً المنطق الذى يتبناه المبدع ، ويؤسس عالمه الفنى وفقاً لمواضعاته . كما تنطوى تلك الصورة على درجة كبيرة من الانفصال وربما الانفصام ، بين الذات والموضوع ، وعلى مقدار أكبر من المنطقية ، التى تنهض على قواعد العلية السببية المرتوبة من المنطق الشكلى ، أو الصورى الأرسطى بكل أغاليطه المنطقية المعروفة ، حيث يتم التركيز ، لا على جدلية العلة الكلية التى تستوعب الظروف الشاملة ، التى انبثق عنها السبب المباشر ، ومارس فيها فعاليته ، والتى تفسر فيها العلية حتمية الاعتماد الوظيفى الفاعل فى الظاهرة ، وانما على آليات الاستنباط الشكلية ، التى تفترض أن هناك سبباً محدداً ، استثار ظاهرياً عملية التغير ، وأدى من ثم إلى نتيجة معينة .

ومن هنا كان من الطبيعى أن يكون الشكل الفنى السائد هو أكثر الأشكال انسجاماً مع تلك العلية السببية حيث يعتمد على البداية ــ الوسط ــ النهاية ، أو المقدمات ــ الصراع ــ النتائج . ذلك لأنه لا يمكن الفصل بين نوعية البنى الاجتماعية والمنطقية السائدة ، وطبيعة الأنساق والبنى الفنية المجسدة لها . ليس فحسب لأن هناك تناظرا بين البنيتين ، ولكن أيضا لأن « الأعمال النقدية والإبداعية هى إجابات عن أسئلة يطرحها الوضع الذى انبثقت عنه ؛ وهى ليست مجرد إجابات ولكنها إجابات استراتيجية ، أو بالأحرى إجابات مؤسلبة ،

أى فى صيغة أساليب »(٥٠) . هذا بالإضافة إلى أن استقصاءات علم اجتماع الأدب قد برهنت على أنه « لا يوجد أدب ليس ، بمعيار ما ، منتجاً مشتركاً للكاتب والجمهور ، وأن الأدب هو فى جوهره منتج اجتماعى . . . كما أن تعريف الأدب كمنتج اجتماعى ذى وظيفة اجتماعية قد أصبح من القضايا الجوهرية فى أخلاقيات العمل الثقافى »(٥١) . وهذا لا يلغى ، ولا يتجاهل ، كل الخلافات القائمة بشأن طبيعة اجتماعية هذا المنتج ، أو نوعية وظيفته ، أو مفهوم علاقته بالإطار المرجعى الذى يصدر عنه ؛ كما لا ينكر بأى حال من الأحوال استقلالية Autonomy العمل الأدبى ، ولكنه يفرق ، مع اعترافه القاطع بتلك الاستقلالية ، بينها وبين استقلال Independence العمل الأدبى عن مختلف الأطر المعرفية والمرجعية التى صدر عنها . فالاستقلالية التى تمنح العمل الأدبى خصوصيته النابعة من تكامله الذى لا يقبل التبسيط أو الاختصار ، والتى تحول بينه وبين استيعابه فى غيره من المنتجات المعرفية والأيديولوجية الأخرى ، والتى تنطبق من تأسيسه لقطيعته النسبية ، لا الكاملة ، مع غيره من المنتجات المعرفية والأدبية الأخرى ــ هذه الاستقلالية تختلف عن استقلاله الذى يقطع صلته بكل ما يجعله مفهوماً ، وما يمكن القارىء من التواصل معه . ذلك لأن العمل الأدبى « يؤسس اختلافه ، الذى يبلور وجوده ، عن طريق إقامة علاقات مع ما يختلف عنه ، وإلا لما كانت له ماهية ، ولأصبح غير قابل للقراءة ، وما كان حتى بمقدورنا أن نراه ولذلك لا يجب اعتبار العمل الأدبى واقعاً متكاملاً فى ذاته ؛ شيئاً منعزلاً بدعاوى الحيلولة دون محاولات ابتساره أو اختزاله ؛ لأن هذا يعنى عزله فى منطقة الإبهام التى يستحيل فيها فهمه كلية »(٥٢) .

ولا أريد الاستسلام لإغراءات الاستطراد فى الحديث عن تفصيلات الخلاف بين استقلالية العمل الفنى وعزلته عن مختلف العناصر الضرورية لعملية تلقيه ، بل لعملية إبداعه نفسها كذلك ؛ لأن الاستطرادات قد تدخلنا فى رحاب مجموعة من الاستقصاءات النظرية المعقدة التى تنأى بنا عن تبسيطات علاقات الانعكاس المباشرة التى انطوت عليها معظم كتابات تلك الحساسية ، خصوصاً وأن معظم هذه الأعمال كانت تنطوى على ما يسميه بيير ماشرى بالأغلوطة المعيارية Normative Fallacy ، وهى الأغلوطة التى ترى أن العمل الأدبى يكتب على غرار نموذج معيارى مسبق ، يطمح الكاتب إلى تجسيده ، ويحاكم إنجازه الفعلى فيه بمدى اقترابه من هذا النموذج المعيارى أو بعده عنه . ومن هنا لا يتورع النقد الذى ينطلق من هذه الأغلوطة عن أن « يقترح تحوير العمل الأدبى ، حتى يمكن استيعابه بشكل أكمل ضمن أطر نموذج مسبق ، مما ينطوى على نفى واقعه الفعلى ، واعتباره مجرد رؤية مبدئية لقصد غير متحقق »(٥٣) . ولم تشع هذه الأغلوطة المعيارية بين نقاد هذا الحساسية وحدهم ، بل انتشرت بين مبدعيها كذلك . لأن كثيراً من هؤلاء المبدعين حاولوا أن يكونوا نماذج مصرية لكتاب أجانب ، ألم يوقع محمود تيمور عدداً لا بأس به من أقاصيصه الأولى باسم « موباسان المصرى » ؟ ألم يعترف محمود طاهر لاشين بأنه يطمح إلى أن يكون معادلاً مصريا لتشيخوف ، ويعيد كتابة قصتين من أقاصيصه ضمن مجموعته الأولى دون أن يشير إلى ذلك ، وإن لم يسامحه عليها نقاده(٥٤) ؟ ألم يطلق بعض النقاد ذلك الاسم على يوسف إدريس فى مراحله الأولى ؟ .

بل إننا نستطيع الجزم بأن إحدى سمات هذه الحساسية الأولى . التى كانت بالقطع جديدة فى وقتها ، والتى كان لها فضل تحرير الأدب العربى من ربقة التصنع والزخرفة اللفظية والجمود الفكرى والتقولب الفنى ، التزامُها بتلك الأغلوطة المعيارية بشكل مثل لقدراتها على التحرر والمغامرة مع الجديد . فقد كان هناك ما يشبه التصور المسبق والأدبى القومى برمته ؛ وهو أن ينجح هذا المشروع فى خلق أدب مصرى « على غرار » ما قرأه الرواد وترجموه من النماذج التى عرفوها من الآداب الأوروبية . ومن المفارقات اللافتة فى هذا المجال ، أنه برغم تحكم تلك الأغلوطة المعيارية فى كل تصوراتهم الأدبية ، إبداعية كانت أم نقدية،كانوا يدعون بحماس بالغ إلى خلق أدب قومى »(٥٥) ، وهذا ما يشير إلى وقوع تلك الحساسية فى براثن أغلوطة أخرى ، هى أغلوطة الفصل المتعسف بين الشكل والمضمون ؛ لأن الدعوة إلى خلق أدب قومى كانت تنصب فى الواقع على محتوى الأدب وحده ، أما الشكل فكانت غاية المنى أن يصل إلى مراقى الأشكال الأدبية الغربية . ولم تظهر أول تجليات الفهم العميق لجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون ، وإدراك ضرورة أن تمتد الدعوة إلى خلق أدب قومى إلى مجال الشكل بالدرجة الأولى إذا كان يراد لها أن تحقق أى نجاح على الإطلاق ــ لم يظهر ذلك ، إلا مع ميلاد أجنة الحساسية الجديدة .

(٧) بذور الشك فى المؤسسة . . وأجنة الحساسية الجديدة :

برغم كل ما نراه اليوم من سلبيات تلك الحساسية الأولى ، إلا أنها كانت نقلة بارزة فى تاريخ الأدب العربى الحديث ، بدأت فى تأسيس قوانين جديدة للظاهرة الثقافية برمتها ، وإبراز جدلية العلاقة بين الأدب والقراء ، وبين الكتابة ومتغيرات الواقع الحضارى المختلفة ، وأرست مجموعة مهمة وأساسية من التقاليد والمواضعات الأدبية النقدية ، التى كانت خطوة أولى ضرورية فى الطريق نحو المواضعات الجديدة التى بلورتها الحساسية الحديثة بعد ذلك ، والتى ما كان ممكنا بلورتها بسهولة بدون ذلك الإنجاز الأولى المهم . كما أنها استطاعت أن ترسى قواعد الأشكال الأدبية الجديدة من أقصوصة ، ومسرحية ، ورواية فى واقع الأدب العربى . وأن ترسخ مكانتها فيه ، على الصورة التى ضارعت معها مكانة الشعر ، « ديوان العرب » الأثير ، بل فاقتها فى كثير من الحالات . لكنها ، ككل جديد ، سرعان ما اعتراها القدم ، وآثرت الاستنامة إلى دعة إنجازاتها فى ألق كشوفها ، وعانت من مسالب التكرار ، واستسهال الكثيرين لاستراتيجياتها الأدبية ، بعد أن تحولت إلى مواضعات وتقاليد فنية راسخة ، ولا أريد أن أقول مكررة . كما أن ارتباطها الوثيق بالمؤسسة السياسية ، ما لبث أن جر عليها الكثير من المشكلات التى كان أهونها فقدان ثقة القراء والكتاب بها على السواء ، خصوصاً وأن جوهر الإبداع كامن فى التمرد المستمر على الأعراف والمؤسسات وفى المجاوزة الدائمة لما تستقر عليه من تقاليد ومواضعات .

وليس من قبيل المصادفة أن نجد أن الأجنة الأولى لتغير تلك الحساسية الجديدة ، التى انبثقت من رحم الحساسية التى سادت من قبل ثم استنفدت دورها الثورى والمغير ، قد بدأت تطل على الساحة الأدبية فى مصر إبان الحرب العالمية الثانية ، وعقبها مباشرة ، ليس

ذلك فحسب لأن هذه المرحلة قد شهدت مجموعة كبيرة من التغيرات الجذرية فى الواقع الحضارى المصرى والعربى ، أو لأن عبثية تورط مصر فيها كانت رديفا لفظاظة الحرب العالمية الأولى بالنسبة للحداثة الغربية التى انبثقت عنها الدادائية والسريالية ، ولكن أيضا لأن هذه المرحلة شهدت كذلك بداية التمزق فى المؤسسة السياسية ، وفقدان الكاتب والقارىء على السواء للثقة فى أكثر أجنحتها شعبية حتى ذلك الوقت ، ألا وهو « حزب الوفد » الذى جاء إلى السلطة إبان الحرب العالمية الثانية على أسنة رماح الدبابات البريطانية ، فيما عرف ، ويا لحدة المفارقة ، باسم « حادث ٤ فبراير » عام ١٩٤٣ ، لأنه لم يكن مجرد « حادث » ، بل بداية إعصار رهيب ، زلزل الواقع السياسى ، والحضارى فى المنطقة برمتها ، وأطاحت عواصفه بالكثير من الرواسى والمفاهيم ، وكان بداية تقوض حلم وتبديد كل الأوهام القديمة عن التقدم والاستقلال ، وعن « المؤسسة الجديدة » التى أنفقت حركة « النهضة » زهرة العمر فى ترسيخ دعائمها ؛ وهو التقوض الذى استمر بعد الحرب ، وبلغ ذروته فى ذلك الوقت فى مأساة فلسطين ، وخلق مناخاً مرافقاً لذلك المناخ الذى ساد أوروبا بعد الحرب ، والذى وفدت أصداؤه الثقافية ، على الأقل ، بشكل فعال إلى الواقع المصرى .

وليس من قبيل المصادفة مرة ثانية أن تتبلور ملامح تلك الحساسية الوليدة ، والتى سأدعوها هنا بالحساسية « الحديثة » تميزا لها عن الحساسية التى سبقتها ، بعد قعقعة تقوض مزلزل آخر انطوى على فقدان الثقة فى المؤسسة البديلة التى حلت عقب ١٩٥٢ مكان المؤسسة القديمة المنهارة (باستعمارها ، وملكها ، ووفدها جميعا) وذلك فى أعقاب هزيمة حزيران ١٩٦٧ . فإذا افترضنا أن الحساسية الأولى كانت وليدة نشوة تعرف الذات ، وشهوة السيطرة على الواقع الخارجى ، فإن الحساسية الحديثة أو الجديدة التى ولدت فى رحمها ، وضدها كلية ، كانت بنت التفكك والشك والانهيار ، أو بالأحرى بنت الرفض القاطع لكل ما سار بنا فى هذا الطريق ، والتشكك العميق فى مصداقية المؤسسة وكتبتها وشعاراتها . ولذلك كان من الطبيعى أن يشير محمود الوردانى فى أثناء تناوله لملامح تلك المرحلة إلى أنها شهدت « أوسع مقاطعة تلقائية ، من جانب الكتاب للأجنحة الثقافية الرسمية ، دون أن تجمعهم أية تنظيمات مهنية أو سياسية »[٥٦] . وقد يبدو للوهلة الأولى أن هذه المقاطعة وليدة عصر السادات ، أو عقد السبعينيات العصيب ؛ ولكن جذورها تعود فى الواقع إلى مرحلة الستينيات ، حيث ظهرت معظم كتابات شباب تلك الحقبة فى المنافى الاختيارية فى بيروت ودمشق ، وحيث تحقق الاعتراف بتلك الكتابات فى الخارج قبل أن تلتفت المنابر الرسمية فى مصر الستينيات إلى أهمية إسهامات هؤلاء الكتاب ، أو إلى تميز بضاعتهم الأدبية . صحيح أن حدة الاستقطاب بين تلك الكتابات والمؤسسة لم تكن بادية بنفس وضوح تجليها فى عصر السادات بمناخه الثقافى الخانق والطارد للكثير من العناصر الثقافية المتميزة ، لكن قضبان السجن المرئية ، ومقارع الخوف غير المرئية ، فى مرحلة الستينيات دفعت الكثيرين من الكتاب إلى الهجرة بأقلامهم ، عندما عزت فرص التعبير داخل إطار المؤسسة ، برغم كل عنايتها البادية بالثقافة .

ولا أريد هنا أن استرسل فى سرد التغيرات الحضارية التى أدت إلى ميلاد هذه الحساسية الحديثة ، أو الحساسية الحداثة ، أو الحساسية الجديدة ، سمها ما شئت ، ما دام المفهوم من التسمية هو الدلالة على التغير الثانى للحساسية الأدبية بعد تغيرها الأول فى بدايات القرن . ولا أريد أن أستطرد هنا فى الحديث عن كل العوامل التى شاركت فى بلورة تلك الحساسية ، فقد نشرت دراسة ضافية عن هذا الموضوع كما ذكرت لأننى أود أن أناقش بعض تجليات هذه الحساسية الحديثة فى شهادات أدب السبعينيات الواقعية . وأحب أن أشير بداءة إلى أن هذه الحساسية الحديثة ، تنهض على مجموعة مغايرة من « قواعد الإحالة » ، توشك أن تكون مناقضة لتلك القواعد التى يمكن استشفافها من كل الكتابات السابقة عليها ، منذ بدايات عصر النهضة حتى بزوغ أجنة تلك الحساسية الحديثة الأولى فى الأربعينيات ، فى كتابات بشر فارس ، وعادل كامل ، وبدر الديب وفتحى غانم ، وكتّاب مجلتى (التطور) و (البشير) القصصية ؛ ثم ميلاد هذه الأجنة بقوة فى حركة الشعر الحديث على أيدى روادها الأوائل كالسياب ، والبياتى ، وأدونيس ، وعبد الصبور ، والحيدرى ، وصلاح جاهين ، وفؤاد حداد وغيرهم ، وفى عدد من كتابات الخمسينيات القصصية لدى إدوار الخراط ، ويوسف الشارونى ، ومطاوع صفدى ، وزكريا تامر ، وفؤاد التكرلى . ثم تبلورت ملامحها بقوة فى كتابات جيل الستينيات من محمد عفيفى مطر ، وأمل دنقل ، وسيد حجاب ، وعبد الرحمن الأبنودى ، ومجدى نجيب ، ومحمد حافظ رجب ، وسليمان فياض ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وبهاء طاهر ، وعبد الحكيم قاسم ، وإبراهيم أصلان ، وجمال الغيطانى ، ومحمد البساطى ، وصنع الله إبراهيم ، وعلاء الديب ، ومحمود عوض عبد العال ، وصبرى موسى ، ومحفوظ عبد الرحمن ، ونعيم عطية ، ومحمد روميش ، وعبد الله خيرت ، وجميل عطية ، ومجيد طوبيا وحمدى الشيخ ، ومحمد مستجاب ، ويوسف القعيد ، وغيرهم ؛ وها هى تواصل نموها وتطورها خارج إطار المؤسسة الأدبية فى كتابات كوكبة كبيرة من مبدعى الثقافة البديلة فى مصر فى السبعينيات ، مثل إبراهيم عبد المجيد ، وسعيد الكفراوى ، ومحمود الوردانى ، وأحمد الشيخ ، ويوسف أبورية ، ومحمد المنسى قنديل ، وعبده جبير ، ومحمد المخزنجى ؛ ومحسن يونس ، وسحر توفيق ، وسلوى بكر ، ومحمود حنفى ، وخيرى شلبى وغيرهم ، وكوكبة شعراء السبعينيات من حسن طلب ، وحلمى سالم ، ومحمود نسيم ، ورفعت سلام ، وجمال القصاص ، ووليد منير ، ومحمد سليمان ، وأحمد طه ، وعبد المنعم رمضان ، وعبد المقصود عبد الكريم ، وفوزى خضر ، ومحمد آدم ، وماجد يوسف ، ونجيب شهاب الدين ، ومحمد سيف ، وسمير الفيل ، ومحمد كشيك وغيرهم .

(٨) صور التغير على مرايا مبدعى الحساسية الجديدة :

فى هذه الكتابات جميعا ، برغم تباين اتجاهاتها ، واختلاف مذاقاتها ، وتراوح مستوياتها الفنية ، نجد مجموعة جديدة من قواعد الإحالة ، لا تنهض على العلاقة المباشرة بين الفن والواقع ، بل تسعى إلى تجنب أى حديث مباشر عن الواقع ، وتؤثر الإشارة إلى مصطلح آخر هو « الاطار المرجعى » . وقبل الحديث عن طبيعة هذه الحساسية الأدبية الجديدة ، وعن قواعد إحالتها المتميزة ، علينا أن نتأمل قليلا فى بعض ما قالته شهادات ملف « أدب السبعينيات » الأخير عن واقع

هذا الأدب ، وعن سماته المميزة ، سواء قبل أصحاب تلك الشهادات مصطلح الحساسية الجديدة ، أم رفضوه . فحتى حديث إبراهيم أصلان عن « أنني عاشرت في جيل رجالا غاية في الصلابة ، غاية في الإباء لم تستطع أشد المحن ضراوة وقسوة أن تمحي منهم الهامة ، أو تدفع بهم إلى التقول والترخص ، وفي قلب سنوات من القهر والمكابدة استطاعوا أن يصونوا ما لديهم من كبرياء وترفع ، وأن يعيشوا كحراس لتلك التقاليد النبيلة التي حفظت لحياتنا الثقافية كل قيمتها . ولم يقدر شيء أن ينال من قدرتهم الخلاقة ، وإيمانهم بأن الفن الذي يقرؤ ون ، أو يزاولون ، هو القيمة العليا في حياة الإنسان ، وبأن الكتابة الكبيرة وقف على النفوس الكبيرة فقط »(٥٧) ؛ هذا الحديث الذي يبدو كأنه تناول للوضع القاسي الذي يمارس فيه الكتاب عملهم ، له علاقة كبيرة بطبيعة الحساسية الجديدة ؛ لأن لهذه الحساسية أخلاقياتها الصارمة ، التي تؤمن بالصدق ، وشرف الكلمة ، وبمبدأ عدم ابتذال الكتابة ، أو تحويلها إلى أداة رخيصة في يد المؤسسة السياسية أو الثقافية على حد سواء ؛ ولأن ترفعها عن الترخص والممارسات الرديئة ، ليس محافظة على القيم الفكرية وحدها ، وإنما صوناً للقيم الفنية والجمالية في المحل الأول ، ذلك لأن قواعد الإحالة الجديدة تجعل من المحال الفصل بينهما .

والواقع أن الالتحام بين القيم الفكرية والجمالية ، على الصورة التي تصبح معها كل منها وجها للأخرى ، هو إحدى السمات المميزة للحساسية الحديثة ؛ لأنها « تقدم شيئاً مغايرا أو غير متشابه ، وضد الساكن ؛ إنتاجاً يطمح إلى خلق وضع فكرى يضيء الحالة العقلية للأمة ويسعى بها نحو الأرقى في الفن »(٥٨) . فالحداثة في كتابات تلك الحساسية « تقبع في صميم التجربة الفنية ، صادمة لسلطة الواقع ، وكاسرة لأطر الجمود . والحداثة تبدأ في اللحظة التي يكتشف فيها المبدع عقم الواقع وجموده ، فيتمرد عليه محاولا إزاحته وخلق واقع مغاير . . . ولكي يكون تمردا شاملا وحقيقيا عليه أن يصارع الواقع بكل سلطاته ـ السلطة السياسية ـ الاجتماعية ـ الثقافية ـ سلطات القيم والتقاليد ـ سلطة اللغة . . . الخ »(٥٩) ؛ أو بعبارة أخرى « اختراق ماهو محرم : هذه هي الترجمة العلمية لمصطلح الحساسية الجديدة ، فاختراق ما هو محرم هو روح هذا العصر . . . العلامة المميزة لأدبنا منذ الستينيات هي تجاوز كل الخطوط الحمراء . إنه أدب كاشف فاضح للذات وما حولها ، وعدو للغة القديمة ، ومقلق للقارىء المسترخي ، وهذا التجاوز قائم ومستمر »(٦٠) . وبرغم هذه المحاولة الصدامية الواعية ، عمد أدب الحساسية الجديدة إلى « البعد عن الخطابة السياسية المباشرة ، والميل إلى تقديم الموقف الاجتماعي أو السياسي ، ضمن سياق تشكيل فني ، ونحا إلى التعبير عن القضايا عن طريق اللمسات البسيطة التي يمكن أن تختصر عالما كاملا بشكل مكثف »(٦١) . ولهذا كان لابد ألا « يحشر الكاتب آراءه السياسية في عمله حشرا ، بل على النقيض ، رأيناه يوسع مناطق الجمال ويحرك في وعي أشكال التمرد الشعبي ، ويستنهض أبطاله الشعبيين ، ويتحفنا بالنوادر والنزعات الحسية ، وتسللت إلى الحكايات سخونة الواقع في كثافته وزخمه . لقد أدرك هؤلاء الكتاب أن شكل المعركة قد تغير ، وأن عليهم أن يستدرجوا أعداءهم إلى شركهم ؛ فالصراع طويل ، وعليهم أن يبتدعوا أشكالهم المعبرة عن رفضهم لهذا الغزو الذي أخذ شكل المهادنة »(٦٢) ؛ ولذلك يشدد أحد هؤلاء الكتاب على أن « التجديد بالنسبة لي يعني استمرارية المحاولة في بناء نسق جمالي إبداعي ، أجاهد أن أجعله متفرداً وجديداً »(٦٣) .

وبرغم تفرد هذا النسق ، أو بالأحرى بسببه « لم يتبه الشعر الجديد إلى طرق مسدودة كما يقول بعض النقاد ، بل دخل في طرق مختلفة غير الطرق التي تعود النقاد على أن يدخل فيها الشعر ويمضي فيها . ولذلك فهم غير متوائمين مع هذه الطرق الجديدة ، واستسهالا للمسألة يختصرون القضية كلها في القول بأنه دخل طرقا مسدودة »(٦٤) . وربما كان السبب في هذا الخلط هو « الانقطاع الرهيب ، الذي حدث في السبعينيات بين الآباء والأبناء . . هاجر الآباء أو كفوا عن الكتابة ، وحين عادوا لم يعجبهم أن الأبناء اشتد عودهم وحدهم »(٦٥) . وربما كان السبب أن هذا الأدب الجديد تميز « بأن رؤ يته لم تكن سهلة ، واضحة ، متضادة ، حادة التقاسيم ، بل صارت رؤ ية معقدة مركبة ، تتداخل فيها العناصر الاجتماعية والبشرية والفنية والإنسانية . ومن ثم صارت الأداة أقرب إلى ممارسة جهد جمالي ملحوظ ، لا تكون القصيدة أو القصة بدونه كذلك . كما أخذت العلاقة بالتراث صورة مختلفة عن السابق ؛ ميل أكيد إلى التراث العربي بخاصة ، لكن في صورة عضوية داخلية لا خارجية قشرية »(٦٦) ، بل لقد امتد هذا التغيير إلى مفهوم التراث ذاته ، وتنامى الاهتمام بضرورة أن نحدد « ما التراث ؟ إن للكلمة رنينا إسلاميا أريد أن أتجاوزه ، لأعتبر تراثنا الاجتهاد العقلي للناس على أرضنا ، في مكابدة واقعهم والقول عنه . . . كلّ ما في يدنا عن مصر القديمة ، والهيلينية ، والرومانية ، والبيزنطية ، والقبطية ، والإسلامية ، والمملوكية ، والعثمانية ، هو تراثنا »(٦٧) .

هذا الفهم الكلي العميق للتراث الذي يطرحه عبد الحكيم قاسم ، قرين فهم كلي للظاهرتين الحضارية والإبداعية ، ينأى بهما عن التبسيطات القديمة الساذجة ، ويدخل بهما معا في مناطق أعمق من الفهم ، وآفاق أخصب من التجربة تنطوي على وعي بجدلية العلاقة بين الظاهرتين ، وعلى إدراك حاسم بأن « إجابة عقولنا على نداء واقعنا هي شرط هذا النداء ، ولا يمكن بحال من الأحوال فصل المشروط عن الشرط ، إنهما طرفا القضية المتفاعلان أبدا ليتحصل من تفاعلهما جوهر ثقافتنا . في فترات انحطاطنا ينحل المشروط عن شرطه فيكون بؤ س الروح الموجع »(٦٨) . بإزاء هذا البؤس ، سعى الأدب الجديد إلى بلورة واقع بديل : « كانت العودة إلى عوالم الطفولة مظهراً من مظاهره . . ولا سيما بعد أن فقدنا كل شيء عدا طفولتنا ، التي بدت بهيجة مغرقة في نور سعادة غامضة لم نعد نملكها . هل لهذا السبب صار أدبنا محايداً وشرساً وخالياً من أي قطرة رومانسية ؟»(٦٩) . ومع هذا فإن إبداعات هذا الأدب الشرس العاري من العاطفية الزاعقة « لم تكن صارخة زاعقة ، ولم تكن صدامية كما يشاع عنها . لقد تبنت في الأساس دور الروح المصرية الموغلة في العمق . فقرأنا أدباً رفيعاً تصدى بمنطقه لتيار التراجع المهين »(٧٠) ، وحاول أن يحقق انفصاله النسبي عن هذا الواقع باللجوء إلى واقع بديل ، يستنقذه الكاتب من طوايا الاندثار . إن كتابتي ـ كما يقول يوسف أبو رية ـ « تبدو كأنها في الغالب الأعم من الذاكرة ، أو توهم من الوهلة الأولى بأنها تنتمي إلى أي حقبة من الزمان ، ولا تنتمي بالذات إلى الحقبة التي أعيشها . والقارىء الفطن هو القادر على الإمساك بهذه المرحلة متسربة في دم الكتابة . لقد كانت المتغيرات التي عشناها بشعة ، إلى الحد الذي

جعلنا ننتمى لطفولتنا البعيدة والتى كانت أغلبها فى حضن الريف »(٧١) ، وحتى نتعرف حقيقة على مدى التفرد والجدة فى النسق الجمالى الحديث الذى تتبدى بعض ملامحه على مرايا شهادات مبدعيه تلك ، لابد لنا من العودة إلى سبر الفروق الأساسية فى قواعد الإحالة التى تنطلق منها كل من الحساسيتين .

(٩) اللسانيات ... والأساس البنيوى للتصنيف الأدبى :

وإذا ما بدأنا بالحساسية الأولى سنجد أن تناولها فى إطار نظرية المحاكاة التقليدية التى ترى أن الفن يحاكى الحياة ، ولذا فإنه يخضع فى التحليل النهائى لحكمها ، يجلب إلى أفق هذا التناول مجموعة من القضايا الخلافية ، بدءاً من إشكالية طبيعة تلك المحاكاة ، حتى التساؤل عن أفضل السبل التى تكفل لها الاقتراب من « حقيقة الحياة ، وعما إذا كان على الفن محاكاة الواقع المتعين ، أم الواقع المثالى . كما يثير أيضا إشكالية كل التحديات التى واجهتها تلك النظرية ، منذ نظريات الخيال الرومانسية ، وحتى قلب نظرية المحاكاة على يدى أوسكار وايلد ، الذى قال بأن الحياة هى التى تحاكى الفن ؛ « لأننا نشكل صورة الواقع الذى نعقله عبر البنى العقلية ، وهى بنى ثقافية فى الأساس وليست طبيعية ، وأن الفن هو الأقدر ، فى أغلب الأحيان على تغيير وتجديد تلك البنى ، عندما تبلى أو تصبح آلية »(٧٢) ، ويطرح هذا التصور المقلوب للعلاقة بين الأدب والواقع أهمية البعد النصى للفن ، لأنه إذا كان الفن لا يحاكى الواقع ، فما الذى يحاكيه إذن ؟ « الإجابة بالطبع هى أن الفن يحاكى الأعمال الفنية الأخرى ، وبخاصة تلك التى تنتمى إلى نفس النوع الأدبى . فالقصائد لا تصنع من التجارب ولكنها تصنع من الشعر ــ أى من التقاليد الفنية التى تستكشف مقدرة اللغة وإمكانياتها الشعرية . وقد كرس ت . س . إليوت دراسته الشهيرة حول (التقاليد والموهبة الفردية) لبلورة هذه الفكرة »(٧٣) . ويدفعنا هذا البعد المهم ، الذى بدأت أهميته فى التنامى بشكل مطرد فى مختلف استقصاءات نظريات الأدب الحديث ، منذ إسهامات الشكليين الروس ومدرسة براغ حتى إنجازات البنيوية والتفكيكية المعاصرتين ــ يدفعنا هذا البعد إلى التغاضى عن مناقشة قضية الحساسية،القديمة منها والجديدة ، فى إطار نظريات المحاكاة والانعكاس ، ويدعونا إلى تناولها فى نطاق كشوف اللسانيات المعاصرة ، وبخاصة ما يتعلق منها بتمييز الشكليين الروس المهم بين محورى العلاقات التبادلية والسياقية فى عملية الاتصال اللغوى ، أو بين الكناية والاستعارة على صعيد التعبير الأدبى ، ذلك التمييز الذى كثيراً ما يعزى إلى رومان ياكوبسون ، لأنه عُرف على نطاق واسع ، بداءة ، عن طريق مقالته الشهيرة : « نمطان من اللغة ونوعان من الحبسة أو الاضطرابات اللغوية »(٧٤) . ذلك لأن هذا التمييز هو أكثر المقاربات الأدبية المتاحة تواؤماً مع مفهوم قواعد الإحالة الذى قدمناه هنا .

والواقع أن التمييز بين التشبيه ، والكناية ، والمجاز المرسل ، والاستعارة بوصفها صيغا مجازية مختلفة ، أمر قديم قدم البلاغة نفسها ؛ لكن إبراز التناقض الجذرى بين قطبيها الكبيرين ، الكناية والاستعارة ، هو الإنجاز المتميز الذى بلوره ياكبسون والشكليون الروس . وذلك لأن معظم التحديدات البلاغية السابقة على هذا التمييز كانت تهتم بالعناصر المشتركة فى كل الصيغ المجازية ، أكثر من دراستها لملامح الاختلاف الجذرى بينها ، بل لقد خلطت هذه التحديدات القديمة بينها جميعا ؛ فقد « اعتبر البلاغيون والنقاد ، منذ أرسطو وحتى اليوم ، الكناية والمجاز المرسل بشكل عام ، أشكالا جزئية من الاستعارة ، أو تنويعات مختلفة عليها . ومن السهل أن نعرف السبب فى ذلك ؛ لأنها جميعا تتضمن التحول المجازى للمقولة الحرفية »(٧٥) . وقد كان من الطبيعى أن يحدث هذا ، لأن معظم هذه الصيغ المجازية تنطوى على مبدأ أساسى مشترك ، وهو الاستعاضة عن شىء بشىء آخر ، إرهافا للمعنى ، أو توسيعا لأفقه الدلالى . وقد أدرك النفرى ببصيرته الثاقبة أن لتلك الأساليب المجازية قيمة إدراكية ، علاوة على قيمتها الجمالية ، عندما قال : « وقال لى ليس الكاف تشبيها ، هى حقيقة أنت لا تعرفها إلا بتشبيه »(٧٦) ؛ وهى ملاحظة نافذة ، لأنها تنطوى على معرفة عميقة بدور العلاقة التشبيهية فى الكشف عن بعد مهم من أبعاد المعرفة ، يمكن أن ندعوه فى المصطلح النقدى الحديث بالبعد الفنى ، أو السياقى . لكنى لا أعرف بين البلاغيين ، أو غير البلاغيين ، من العرب أو الأجانب على السواء ، باستثناء عبد القاهر الجرجانى ، من استطاع اكتشاف ذلك التعارض الثنائى Binary Opposition بين الكناية والاستعارة ، على أساس أنهما ينتجان وفق مبدأين بنيويين متناقضين ، أو من استطاع ــ قبل ذلك ــ إكساب هذا التعارض ذلك البعد البنيوى المهم .

ولم يفد ياكبسون فى هذا المجال من استقصاءات الشكليين الروس وحدهم ، وإنما من إنجازات فرديناند دى سوسير اللغوية كذلك ، فقد ميز سوسير بين الكلام Parole واللغة Langue ، كما ميز بين العلاقات السياقية بين وحدات الجملة المختلفة من أسماء وأفعال وصفات ، والعلاقات التبادلية بين كل وحدة من هذه الوحدات ، وغيرها من المترادفات التى كان يمكن استبدالها بكل مفردة على حدة . فعلى المحور السياقى نحن بإزاء عملية تركيب جملة من وحدات مختلفة لتخليق معنى معين . أما على المحور التبادلى أو الترادفى ، فإننا بإزاء علاقات اختيار ، وإسقاط ، واستعاضة ، بين مجموعة من المترادفات التى تنتمى إلى نسق معين . ويرى ياكبسون أن التمييز السوسيرى بين الكلام واللغة الذى يرافقه تمييز إشارى آخر مماثل بين السياق أو الترتيب Syntagm والنسق Paradigm(٧٧) ، وكذلك التمييز الخاص بنظريات الاتصال الإشارية Semiotic Theories of Communication بين الرسالة Message والشفرة Code ، يناظر التمييز البلاغى بين الكناية Metonymy والاستعارة Metaphor ، أو بين الوظيفة النحوية للغة ، والوظيفة البلاغية لها . وقبل الحديث بالتفصيل عن الفروق الأساسية بين الكناية والاستعارة عند ياكبسون ، لابد من الإشارة أولاً إلى أن الكناية عنده تنطوى كذلك على المجاز المرسل Synecdoche ، لأن هذه الصيغة المجازية ، التى تستعيض عادة عن الكل بالجزء ، تنطوى على العلاقة الاقترانية نفسها التى نجدها فى الكناية ، سواء أكانت جزئية أم كلية ، بين طرفى العملية المجازية . كما أن الاستعارة تنطوى على آليات التشبيه Simile الذى تتم العلاقة بين طرفيه داخل إطار النسق نفسه ، أى ضمن عملية التناظر أو الترادف التى يتميز بها المحور الاستبدالى أو الترادفى .

والواقع أن إدراج التشبيه ضمن محور الاستعارة ، قد يثير شيئا من

اللبس ، وقد أثار بالفعل بعض الجدل ، لأن التشبيه يبدو للوهلة الأولى قريبا من محور الكناية ، وينطوى فى بعض الحالات على كثير من العناصر الاقترانية . ولهذا السبب جعله نورثروب فراى نقيض الاستعارة لا رديفها ، فى معرض مناقشته الضافية للعناصر التى تفرق الأسطورة عن النص الواقعى . إذ يرى فراى أن « الواقعية ، أو فن مشابهة الواقع ، تطرح استجابة تنطوى على تساؤ ل فحواه : إلى أى مدى يشبه هذا الذى نقرأه ما نعرفه ؟ وعندما يشبه المكتوب المعروف ، نكون بإزاء فن التشبيه المسهب المعلن أو المضمر . ولأن الواقعية هى فن التشبيه المضمر ، فإن الأسطورة هى فن الهوية الاستعارية المضمرة . . . ففى الأسطورة نرى المبادىء البنائية للأدب معزولة ومستقلة بذاتها ، أما فى الواقعية ، فإننا نرى المبادىء البنائية نفسها ــ وليس مبادىء شبيهة بها ــ وقد اندغمت فى سياق من المعقولية أو الإمكان »[٧٨] . ويتضمن هذا التعارض ، الذى يقيمه فراى بين الاستعارة والتشبيه ، تناقضاً أساسياً قريباً من ذلك الذى ينادى به ياكبسون ، فى معارضته الثنائية بين الكناية والاستعارة ؛ إذ يربط فراى التشبيه بعرضية المشابهة وآنيتها ، التى تحتاج قوانينها البنائية إلى مرجع خارجى ، يبرهن على مصداقيتها ، على حين يقيم علاقة بين الاستعارة ومسألة تأكيد الهوية ، التى يصل اعتدادها بنفسها إلى حد اكتمالها فى ذاتها وبذاتها ، وشتان بين أسلوب مجازى يتعامل مع المشابهة العرضية الموقوتة ، ويحتاج إلى برهان من خارجه ، وآخر يقيم عالمه فى أرض توكيد الهوية ، ويتمتع علاوة على ذلك باستقلاله الذاتى المطلق .

لكن روبرت سكولز يرى أن التشبيه قسم ثانوى من أقسام الاستعارة ؛ لأنه « كما تنطوى الكناية على صيغ مجازية ثانوية ، مثل المجاز المرسل ، فإنه يمكن تقسيم الاستعارة كذلك إلى أقسام ، تنطوى على التشبيه وغيره من الصيغ المجازية القائمة على التناظر »[٧٩] . ومع أننى أميل إلى رأى سكولز ، فلابد من تبرير هذا الميل عن طريق مناقشة رأى فراى ، لأن فراى ناقد كبير لا يلقى القول على عواهنه كعادة الكثيرين من نقادنا المعاصرين ، ولا يمكن اتهامه بالوقوع فى أنشوطة الخلط فى استعمال المصطلحات الأدبية ، أو الاستنامة إلى دعة الكسل ، الذى اتسم به استخدام كثير من النقاد الغربيين لمصطلح « الاستعارة ، الذى يستعمل غالباً للإشارة إلى كل الاستعاضات التى تتضمن استبدال كلمة ، أو صورة مجازية ، بأخرى حرفية فى أى سياق كان »[٨٠] . ومن البداية نجد ــ مع دافيد لودج ــ أن استخدام فراى لكلمة المشابهة ينطوى على قدر من الغموض ؛ « لأنها يمكن أن تشير إلى علاقة تشابه بين أشياء غير متشابهة ، أو بين خصائص ممثلة مستمدة من التجاور الذى يربط الجزئى بالكلى ، أو وحدة ما بمجموعة من الوحدات »[٨١] . ومن هنا فإن عملية التماثل التى ينطوى عليها أى تشبيه ، يمكن أن تتم على المحور السياقى ، بنفس قدر إمكانية وقوعها ضمن نطاق المحور الترادفى أو الاستبدالى . ومن هنا نجد أن التشبيه يوجد على امتداد الوتر المشدود بين الكناية والاستعارة . لكننا إذا انتقلنا من التشبيه البسيط ، إلى نطاق التشبيهات البليغة ، والتشبيهات التمثيلية ، سنجد أننا نزداد قربا من المحور الترادفى . كما أن التشبيه منطلقيا ينهض على عملية التماثل ، أكثر مما يعتمد على العلاقات السياقية ، التى لا ننكر إفادته منها فى بعض الأحيان ؛ وهذا ما يدرجه فى نطاق المحور الاستعارى . صحيح أن من اليسير علينا أن ندرك « أن التشبيه يتواءم ، بصورة أكبر من الاستعارة ، مع الافتراضات الفلسفية التجريبية التى تنهض عليها الأسس التاريخية للواقعية »[٨٢] ، لكن علينا فى الوقت نفسه ألا نخلط بين الأساس البنيوى للتشبيه ، والدلالة المعنوية (السيمانتية)للكلمة ؛ لأن التشبيه من هذه الناحية أقرب إلى محور الاستعارة ، بل هو فى واقع الأمر أحد تجلياتها البدائية ؛ وهذا هو الذى دفعنا إلى إدراجه ضمن محورها . أما استعمال فراى له فيبدو أنه يعتمد على كل من دلالته المعنوية وعلاقاته الاقترانية . ولنعد الآن إلى ياكبسون .

(١٠) الكناية والاستعارة والتعارض البنيوى بينهما :

لقد أدى اهتمام ياكبسون بإبراز طبيعة التعارض الثنائى البنيوى بين قطبى الاستعارة والكناية ، إلى طرح مفهوم بنيوى جديد لعملية التصنيف الأدبى استطاع أن يكشف عن مجموعة من الملامح المشتركة بين كثير من المدارس والتيارات الأدبية ، التى تبدو للوهلة الأولى كأنها مختلفة ، لكن اختلافها لا يجاوز فى الواقع التبديات السطحية إلى الأسس المنطلقية التى تنتاب الرؤ ية ، وتؤثر على كل تشكلاتها الفنية . وقد أسهم هذا الأساس التصنيفى البنيوى الجديد فى حل كثير من المشكلات ، التى كانت تواجه عملية التصنيف الأدبى ، وتغلب على قصور التقسيمات إلى تيارات ومدارس . كما أبرز طبيعة الاختلاف بين مختلف المعالجات الأدبية ، وشارك فى إضاءة العملية الإبداعية من الداخل ، وفى حل كثير من المشكلات المتصلة بعلاقة النص الأدبى بالإطار المرجعى الذى يصدر عنه ويطمح إلى الفاعلية فيه . ذلك لأن هذا التقسيم الجديد ، يطرح أساسا جديدا للتفريق بين مناهج التناول الأدبى ، التى تنطوى عليها كل من العمليتين الإبداعية والنقدية على السواء . وهو أساس ، برغم اعتماده على العلاقات الداخلية للنص ، ينطوى على تصور فلسفى يقيه عثرات النظرة ضيقة الأفق التى انحصرت فيها الدعاوى السابقة للتعامل مع النص الأدبى من الداخل . ذلك لأن الكناية ونظيرها المجازى ــ المجاز المرسل ــ يتمان على المحور السياقى الذى ينهض على العلاقات الاقترانية ؛ وهى علاقات تعتمد على اقتران وحدات مختلفة بعضها بالبعض الآخر وفق منطق من التتالى والتجاور ، هو أقرب ما يكون إلى طبيعة المنطق السببى . ومن هنا فإنها يتسمان بقدر كبير من التجسيد ، لا التجريد . أما الاستعارة التى تتشكل على المحور الترادفى فإنها تعتمد على العلاقات الاستبدالية التى تقوم على التماثل ، والتناظر ، وإمكان إحلال لفظة مكان أخرى ، لتحوير عملية الفهم ذاتها ، أو لتوسيع أفقها وفق منطق مغاير للمنطق السببى ، وأقرب ما يكون لطبيعة المنطق الجدلى . وعلاوة على ذلك يربط هوكس[٨٣] الكناية بمسألة التتابع التاريخى والزمنى Diachronic ؛ وهو الأمر الذى يسمها بشىء من الآنية والعرضية ، على حين تنأى الاستعارة فى هذا المجال عن الارتباط بذلك التتابع ؛ لأنها تنهض على التزامن Synchronic الذى يمنحها قدراً كبيراً من الديمومة والثبات . ومن هنا يمكن تمثيل هذا التعارض فى الرسم التالى :

(الاستعارة) المحور الرأسى ، الاستبدالى ، والبعد التزامنى

(الكناية) المحور الأفقى التركيبى ، والبعد التتابعى

ويكشف ياكبسون عن أن طبيعة التعارض بين هذين المنطلقين تتخلل معظم الأنشطة الترميزية والإشارية ، فى مختلف مناحى الحياة الإنسانية ، لكن ما يهمنا هنا ، هو علاقته بالخطاب الأدبى . ذلك بأن « تطور الخطاب قد يتم وفق مسارين معنويين (سيمانتيين) مختلفين : فقد يؤدى موضوع إلى آخر ؛ إما عن طريق التشابه ؛ أو عن طريق الترابط والتجاور . والأسلوب الاستعارى هو الأسلوب المتسق مع المسار الأول ؛ أما الأسلوب الكنائى فهو أسلوب المسار الثانى ؛ لأننا نجد أن أكثر الصيغ التعبيرية تركيزاً فى تكثيف هذين المسارين هما : الاستعارة والكناية . وفى الإضطرابات اللغوية المعروفة بـ « الحبسة » ، نجد أن أحد هذين المسارين يتعرض للإغلاق ، على حين نجد أن المسارين فاعلان معا فى السلوك اللفظى السوى . لكن الملاحظة الدقيقة تكشف أن تأثير الأنساق الثقافية ، والمكونات الشخصية ، والأسلوب اللفظى ، يسهم فى تفضيل أحد المسارين على حساب الآخر »(٨٤) . والواقع أن هذا التفضيل ليس عملية فردية محض ، بقدر ما هو نتاج نهائى لعملية التفاعل المعقدة بين العقل الفردى ، ومجموعة من المؤثرات والروافد المتفاعلة والصانعة للمناخ الحضارى (الثقاف الاجتماعى) ، الذى يمارس فيه عمله الأدبى . وهذا التفاعل هو الذى يبرر أهمية تناول مختلف المتغيرات الحضارية ، المشاركة فى تحوير الأفق الثقافى من ناحية ، ويفسر تعايش ، أو بالأحرى تجاور الحساسيتين المختلفتين فى الواقع الأدبى العربى من ناحية أخرى . ومن هنا كانت أهمية ربط ياكبسون لفظة تفضيل بالأنساق الثقافية والمكونات الشخصية فى وقت واحد ، ليكشف عن أن عملية التفضيل تلك محكومة بقطبين : أحدهما فردى ، والآخر اجتماعى . صحيح أن استخدام ياكبسون لاصطلاح الأنساق الثقافية يفصح عن نفوره من إدخال العناصر الاجتماعية إلى ساحة هذه العملية المعقدة ، لكن الدراسة التطبيقية لواقع التغيرات التى انتابت الحساسية الأدبية ، بالنسبة لأدبنا العربى أو حتى بالنسبة لغيره من الآداب الأخرى ، تكشف عن أهمية تفسير تلك الملاحظة الياكبسونية الغامضة تفسيراً اجتماعياً وحضارياً ، يحقق التوازن المرتجى بين العنصرين الفردى والاجتماعى فى التعامل مع النصوص الأدبية . كما أن إدخال العنصر الاجتماعى بهذا الوضوح ، لا يحد فحسب من المبالغة فى دور الأهواء الفردية ، ولكنه يفسر لنا كذلك منطق النسق التاريخى لعملية التغيير .

وهناك علاوة على التعارض بين المنطقين السببى والجدلى ، والمحورين السياقى والاستبدالى ، مسألة على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للأدب ولتفسيراته الاجتماعية على الأخص ، وهى مسألة لم يتناولها ياكبسون ولا غيره من النقاد ، وإن أولاها علماء الأنثروبولوجيا عناية فائقة ؛ تلك هى مسألة المجال . فقد وجد هؤلاء العلماء أن هناك تعارضاً واضحاً بين الكناية والاستعارة ، من حيث علاقة طرفيها بالمجال الذى تتم فى ساحته فاعلية توليد المعنى فيها . إذ يرى سابير أن المجال هو المنطقة الواقعة بين طرفى الاستعارة اللذين يسميهما بنقطتى الانطلاق والغاية ؛ وهو الساحة التى يدور فيها جدل العلاقة ، ومنطقة ممارستها لفاعليتها(٨٥) . فإذا أخذنا مثلا استعارة تحقيقية ـ كما يقول الجرجانى ـ مثل : رنت إلينا ظبية ؛ ونعنى بذلك امرأة جميلة ، فإن المرأة فيها هى نقطة الانطلاق (أ) والظبية هى الغاية (غ) أما المجال (م) فهو المنطقة التى تقع فيها كل الخصائص والصفات المادية : من حسية وبصرية وحركية ، أو المعنوية : من مجردات ومفاهيم وتصورات ، بين طرفى الاستعارة ؛ مثل كونهما حيوانين من الحيوانات الثديية ، يتسمان بالرقة ، والرشاقة ، واتساع العينين واكتحالهما ، وليونة القد وتأود الحركة . . . إلى آخر هذه الصفات . وفى هذه الاستعارة نجد أننا إذا ما واصلنا تعداد صفات كل من طرفى هذه العلاقة المجازية ، ما نلبث أن نُواجه ، بعد مجموعة السمات المشتركة تلك ، بمجموعة أخرى من الخصائص المتباينة ، التى تفصل بين الطرفين . وهذا يعنى أن الاستعارة تتكون من طرفين ينتميان إلى عالمين مختلفين غير متطابقين ، وإن كانت بينهما منطقة مشتركة تتيح لهذين العالمين التراكب ؛ ومنطقة التراكب هذه هى وحدها التى يطلق عليها اسم المجال . ولذلك يمكن تلخيص الاستعارة من هذه الناحية فى الرسم التالى :

المرأة — الخصائص المشتركة — الظبية

أ — م — غ

نقطة الانطلاق — المجال — الغاية

وإذا كان المجال فى الاستعارة يتكون من التراكب الجزئى بين عالمى طرفيها ، أو ما سادعوه بالمجال المتراكب ، فإن المجال فى الكناية مجال مشترك ، يتحقق فيه التطابق الكلى بين عالمى الطرفين . ففى كناية مثل لغة الضاد ، وهى كناية عن اللغة العربية ، أو فى كناية مثل تلك التى ينطوى عليها النص القرآنى « وقالوا لجلودهم لَم شهدتم علينا » وهى كناية عن الفروج كما يقول ابن رشيق(٨٦) ، (تغطى آلياتها أيضا العلاقة المتضمنة فى المجاز المرسل) ، نجد أن تطابق العالمين واضح إلى أقصى حد ، على الصورة التى يتغير معها الرسم الممثل لموقع طرفى الكناية بالنسبة للمجال ليصبح كالآتى :

اللغة العربية — اللغة — لغة الضاد

الفروج — الجسم — الجلود

أ — م — غ

نقطة الانطلاق — المجال — الغاية

ذلك لأن « الكناية تهتم فيما يبدو بالتركيز على المجال برمته ؛ على إبراز كل المجال المشترك بين طرفيها (أ) و (غ) . ونجاحها كصيغة مجازية يعتمد على الكيفية التى توصل بها فكرة الكلية تلك »(٨٧) . وهذا يعنى أن منطق الكناية فى التعامل مع المجال ، أو بالأحرى فى تخليقه ، مختلف كلية عن المنطق الاستعارى من هذه الناحية كذلك .

وينطوى إدخال عنصر المجال فى دراسة العلاقة بين طرفى الصيغ المجازية ؛ على أهمية بالغة بالنسبة لمسألة قواعد الإحالة التى ندرسها هنا . لأنه يكشف لنا ، كما يتضح من خلال هذين الرسمين ، عن شكل هذه القواعد وعن بنيتها الأساسية ، حيث يمكننا وضع العلاقة بين النص والواقع محل العلاقة بين (أ) و (غ) فى الرسمين

السابقين ؛ ومن هنا يمكننا تصور وجود نوعين متمايزين من قواعد الإحالة يناظران الرسمين السابقين . هذا فضلا عن أن تناول عنصر المجال فى تلك الدراسة ، يكشف عن وجود علاقة حتمية بين نوع العلاقة وطبيعة تجسيدها ، على الصورة التى نستطيع معها القول بأن العلاقة تملى على مستعملها صور تحققها . « فإذا كانت الكناية تبرز فكرة الكلية ، فإنها تكون بذلك النقيض الكامل لما تفعلة الاستعارة التى ترمى أساسا إلى التخصيص . وهذا يتيح لنا أن نعزل هنا وظيفتين أساسيتين متمايزتين ، أو نوعين مختلفين من الدوافع التى تدعونا إلى استعمال المجازات ؛ أولاهما التعميم الذى يرتبط بالكناية ؛ والثانية التخصيص الذى يتصل بالاستعارة »[٨٨] . ويكشف لنا هذا البعد البنيوى المهم عن جدلية ، أو بالأحرى حتمية العلاقة بين الأداة والرؤية ؛ لأن للأداة دوافعها كما برهنت أعمال الشكليين الروس ، ولأن منطق العلاقة ذاته هو الذى يحرك آليات الانتقاء والاستبعاد التى تتحكم فى صياغة تجسداتها ، على الصورة التى نستطيع معها القول بأنه لا يمكن الهرب من التعميم إذا ما كان القانون الذى يحكم العلاقة هو الكناية ، أو تجنب التخصيص إذا ما كنا فى ساحة الاستعارة ؛ لأن مجال العلاقة يفرض ولا شك كثيراً من التغيرات والعناصر الفاعلة فى صور تجلياتها المتعددة .

وقد قام ياكبسون بتقسيم مجموعة كبيرة من النشاطات والظواهر الثقافية ، وفقا لهذا التمييز الجوهرى بين المنطقين الاستعارى والكنائى . ومن أبرز هذه التقسيمات ، عدُّه فن المسرح نشاطاً استعارياً ، أما الفيلم فنشاط كنائى ، وإن ميز فى الفيلم بين أسلوب المونتاج الاستعارى وأسلوب اللقطة القريبة أو اللقطة الجزئية المكبرة Close—Up الكنائى ، أو الذى ينتمى بالأحرى إلى المجاز المرسل . وفى الأدب وجد أن الشعر ينتمى إلى المسار الاستعارى ، على حين يتسم النثر بطبيعته الكنائية ، وإن ميز فى الشعر نفسه ، بين استعارية القصيدة الغنائية ، وكنائية القصيدة الملحمية . أما فى مجال النثر فقد ربط الواقعية بالمنطق الكنائى ، والرمزية والرومانسية بالمنطق الاستعارى . أما بالنسبة للرسم ، فقد رأى أن التكعيبية التى تتحول فيها الأشكال إلى مجموعة من المجازات المرسلة كنائية ، أما السيريالية التى تستبدل النسق السائد بنسق مغاير كلية ، وتلجأ إلى أسلوب التماثل والتضاد ، فإنها استعارية . وفى مجال تفسير فرويد للأحلام ، وجد أن عمليات التلخيص ، أو التكثيف ، Condensation وكذلك عمليات الإزاحة Displacement تشير إلى الجوانب الكنائية من الحلم ، أما عمليات الاندماج أو التوحد Identification واستخدام الرمز Symbolism ، فإنها تشير إلى أبعاده الاستعارية . وكذلك الحال بالنسبة للنوعين الرئيسيين من السحر اللذين وصفهما جيمز فريزر فى (الغصن الذهبى) ؛ فإن أولهما وهو السحر القائم على المثلية والتقليد Homeopathic Magic فإنه استعارى ؛ أما ثانيهما القائم على العدوى والاتصال Contagious Magic فإنه كنائى . ومن خلال هذا كله ينحو ياكبسون إلى البرهنة على أن هذا الانقسام الثنائى الأساسى بين الاستعارة والكناية ، « يتسم بأهمية قصوى ، ونتائج جوهرية ، بالنسبة لكل أشكال السلوك اللغوى ، بل بالنسبة إلى مختلف تبديات السلوك الإنسانى جميعها بشكل عام »[٨٩] .

وبرغم أهمية هذا التقسيم القصوى ، ينبغى ألا نتعامل معه بمنطق التحديدات التقليدية الصارمة ، وإنما بمنطق الثنائيات المتحاورة ، والداخلة فى عملية جدلية باستمرار ، كما أن تغلغله فى عدد كبير من الظواهر والنشاطات المعرفية « يجعله قابلا للتطبيق فى مجالات مختلفة ، بدرجات متفاوتة من العمومية . ولأنها نظرية فى تغليب Dominance بعض الخصائص على الأخرى ، وليست نظرية تحديد صارمة لمجموعتين مختلفتين من الخصائص تستبعد كل منهما الأخرى كلية »[٩٠] ، فإنها تتسم بقدر كاف من المرونة ، يتيح لها كما رأينا أن تميز مثلا بين الشعر والنثر ، أو بين المسرح والفيلم بشكل عام ، ودون أن يعوقها هذا التمييز العام ، عن أن تميز كذلك داخل نطاق هذا التمييز ذاته ، بين أنواع الشعر المختلفة ، أو استراتيجيات الفيلم المتباينة . ومن هنا تتجنب طمس الخصائص والتباينات الفردية لصالح الإطار العام ؛ وهو الأمر الذى تتسم به كثير من التقسيمات الأخرى . وقبل الانصراف إلى التفريق بين الحساسيتين المختلفتين ، اللتين عرفتهما مسيرة أدبنا العربى الحديث ، وفق هذا التقسيم ، أود أن أقدم هنا هذا الجدول الصغير[٩١] ، الذى يظهر هذا التباين ويلخص أهم سماته .

الاستعارة	الكناية
نسق	سياق
تماثل	تجاور
اختيار	توليف
استبدال	إسقاط ونسج
منطق جدلى	منطق صورى
توكيد الهوية	عرضية المشابهة
استقلال بنائى	اعتماد بنائى
اضطراب تجاورى	اضطراب تماثلى
عيب نسجى	عيب اختيارى
تزامن	تتابع
تراكب المجال	تطابق المجال
تخصيص	تعميم
مسرح	فيلم
مونتاج	لقطة قريبة
رمز	تكثيف
اندماج	إزاحة
سريالية	تكعيبية
سحر تماثلى	سحر معد
شعر	نثر
غنائية	ملحمية
رومانسية ورمزية	واقعية
أسطورة	نص واقعى

ولا أريد أن أستبق التحليل وأضيف الحساسية الجديدة فى محور الاستعارة ، والحساسية السابقة عليها ، التى تجنبت عمدا دعوتها بالحساسية القديمة ، فى محور الكناية ؛ لأننى سأفرد القسمين التاليين

من هذه الدراسة للتحليل التفصيلى الذى يضع كلاً من هاتين الحساسيتين فى هذين المحورين . ولكنى أود هنا أن أشير إلى أن تجنبى العمدى لوصف الحساسية الأولى بأنها قديمة ، هو نفور من أن يجلب هذا الوصف ، حتى ولو كان تاريخياً ووصفياً فحسب ، أى ظلال أو إيحاءات بأنه حكم قيمى على تلك الحساسية ، التى تنطوى كأى حساسية أدبية على أعمال جيدة وأخرى رديئة ، وإن كان رديئها أكثر من جيدها . كما أنه من العسير ، بل من الخطأ وصفها بالقدم لسببين : أولهما أنها ما زالت حية فى حاضر الأدب العربى الحديث ، بل ما انفك ممثلوها يحتلون ، نتيجة لكسل الحركة النقدية العربية ، وتقاعسها عن القيام بدورها فى إعادة فرز مسلمات الواقع الأدبى وإعادة تقويم تراتب المكانات فيه ــ يحتلون مكانة عالية على سلم القيمة الأدبية . وثانيها أن القول بالتغليب بدلاً من الاستبعاد ينطوى على اعتراف ضمنى بأن فى أعمال الحساسية الجديدة عناصر ، متفاوتة حجماً ودوراً ، من تلك الحساسية الأولى .

(١١) الكناية بما هى أساس لقواعد الإحالة الأدبية :

وبناء على تمييز ياكوبسون المهم ذاك ، نجد أن قواعد الإحالة فى أدب الحساسية الأولى ، التى كانت بالقطع جديدة فى زمنها ، تنهض من الناحية المنطلقية على ما يمكن تسميته بالأساس الكنائى . وكان هذا الأساس برغم مباشرته النسبية ، وبدائيته الجمالية يشكل قفزة مهمة فيها وراء التعبير المباشر ، والمعالجات الكتابية السقيمة التى اتسمت بها آداب عصر الانحطاط . ألم يقرر شيخنا الجرجانى أن الكناية أبلغ من التصريح ؟ ولكنه حدد فضل الكناية على التصريح تحديداً ثاقبا عندما قال : « إذا جعلوا للكناية مزية على التصريح لم يجعلوا تلك المزية فى المعنى المكنى عنه ، ولكن فى إثباته للذى ثبت له . وذلك أننا نعلم أن المعانى التى يكنى عنها لا تتغير فى أنفسها ، بأن يكنى عنها بمعان سواها ، ويترك أن تذكر الألفاظ التى لها فى اللغة . . . . والسبب فى أن للإثبات ، إذا كان عن طريق الكناية ، مزية لا تكون عن طريق التصريح ، أنك إذا كنيت عن القرى بكثرة رماد القدر ، كنت قد أثبت كثرة القرى ، بإثبات شاهدها ، ودليلها ، وما هو عَلَم على وجودها ؛ وذلك لا محالة يكون أبلغ من إثباتها بنفسها »[٩٢] . فالنقلة إذن من أدب التصريح أو التعبير المباشر ، إلى أدب ينهض على المنطق الكنائى ، تنطوى على إدخال عنصر الإثبات والبرهان العقلى إلى ساحة التعبير الأدبى ، وعلى اعتراف ضمنى بأن القارىء الذى لعب دوراً مهما فى تغيير الحساسية الأدبية فى بدايات القرن الماضى ، ما عاد قانعا بالتصريح ، الذى يفترض منه التسليم السلبى بكل ما يقدم له ، ولكنه يحتاج إلى نوع آخر من التعبير الأدبى . كما تشير دراسة تبلور أو تخلق أجنة المواضعات والتقاليد الأدبية الجديدة فى آداب تلك المرحلة إلى وعى الكتاب ومبدعى الأشكال الأدبية الجديدة منهم بخاصة ، بأنهم يسهمون فى وضع قواعد مغايرة لعملية تلقى القراء لأعمالهم .

وقد كان هذا التغير فى منطق التعبير الأدبى وقواعد تلقيه معا متسقا إلى حد كبير مع طبيعة وضوح الرؤى ، التى تتسم بها مراحل بلورة الهوية القومية التى تنبع فيها كل تساؤلات الذات عن نفسها ، لا من صراعها مع ذاتها ، أو معاناتها بسبب قصور إمكاناتها عن بلوغ مطامحها ، وإنما من آليات مواجهتها مع الآخر . فى هذه المواجهة مع الآخر بشكل عام ، وفى مراحل الصراع ضد الاستعمار ، وغيره من القوى الخارجية الواضحة التى يسهل تحديدها والإشارة المباشرة إليها بشكل خاص ــ تتميز الرؤية بقدر كبير من الصفاء ، وتتبلور القضايا بصورة تسهم فى صياغة استقطاب جلى بين الذات والآخر ؛ أى بين ركنى الكناية الواضحين . ذلك لأن الكناية تنطوى على ركنين أساسيين ، بينهما علاقة اقترانية واضحة ، خارجية ومباشرة . فإذا كانت الاستعارة تنقسم ــ فى البلاغة العربية بخاصة ــ إلى استعارة تصريحية ، وأخرى تمثيلية ، وثالثة مكنية ، كما ينقسم التشبيه كذلك إلى تشبيه ضمنى ، وآخر تمثيلى ، فإن الكناية ــ مثلها فى ذلك مثل المجاز المرسل ــ أبسط من ذلك كثيرا . صحيح أن البلاغيين العرب المولعين بالتقسيمات الجزئية ، قسموا الكناية إلى كناية عن صفة ، وأخرى عن ذات أو موصوف ، وثالثة عن نسبة ؛ كما قسموا المجاز المرسل بحسب طبيعته الاقترانية إلى : جزئى ، وكلى ؛ وبحسب عليته إلى : سببية ، ومسببية ؛ وبحسب مكانيته إلى : محلية ، وحالية . . . الخ ، إلا أن هذه التقسيمات جميعا ، لا تتناول جوهر العلاقة بين طرفى العملية المجازية ، أو التغيرات التى تنتاب أحدهما ، أو حتى الاختلافات الكيفية فى تجلياتها ، كما هو الحال فى تقسيمات الاستعارة والتشبيه ، وإنما تصنف أشكالها المختلفة ذات الجوهر الواحد .

وقد أدرك البلاغيون العرب منذ مرحلة باكرة ، أن الكناية تتم أساسا على المحور السياقى ، بمعنى أنها تتعامل مع العلاقات الاقترانية . إذ يعرفها ابن المعتز بأن « الكناية اشتقاق الكنية ، لأنك تكنى عن الرجل بالأبوة فتقول : أبو فلان . . . قال المبرد وغيره : الكناية على ثلاثة أوجه : هذا الذى ذكرته آنفا إحداهما ؛ والثانى التعمية والتغطية . . ؛ والثالث الرغبة عن اللفظ الخسيس كقول الله عز وجل : (وقالوا لجلودهم لم شهدتم علينا) فإنها فيها ذكر كناية عن الفروج »[٩٣] . والعلاقة الاقترانية فى هذه الأنواع الثلاثة واضحة كل الوضوح ؛ كعلاقة الأب بابنه ، والشىء بغطائه ؛ كما أن نوعها الثالث ، مهما كانت غايته ، مجرد مجاز مرسل يشير إلى الجزء وهو يقصد الكل ؛ وهذا ما يجعل الرباط الاقترانى فيه أكثر عضوية من غيره . أما عبد القاهر الجرجانى فإن تعريفه للكناية ينهض أساساً على فكرة العلاقة الاقترانية التى بلورتها اجتهادات النقد الغربى الحديث فى هذا القرن فحسب ؛ لأنها لديه « أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعانى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة ، ولكن يجىء إلى معنى هو تاليه ، وردفه فى الوجود ، فيومىء به إليه ، ويجعله دليلا عليه »[٩٤] . وتنهض علاقة التتالى والإرداف (أى التتابع) ، التى يشير إليها الجرجانى هنا على المنطق الصورى كما يشير اسمها ، لا على المنطق الجدلى الذى لا تتجلى فيه بوضوح الطبيعة السببية للتتابع ؛ كما تنطوى على عليّة الاستنباط الشكلية ، لا على العلية الكلية ذات الطبيعة الجدلية التى يوقفها الجرجانى على الاستعارة كما سنرى فيها بعد .

ومن الواضح فى هذين التعريفين العربيين ، [بل فى أقدم التعريفات التى وصلتنا عن الكناية ضمن تعريف أرسطو للمجازات الذى يرى فيه أن الكناية ، أو بالأحرى المجاز المرسل ، هى « نقل اسم شىء إلى شىء آخر . . فإما أن ينقل من النوع إلى الجنس ،

أو من الجنس إلى النوع »[95]] ، أن الكناية هى ـ بالدرجة الأولى ـ علاقة قبل أى شىء آخر . وهذا الجانب فيها (أى كونها علاقة) هو الذى يهمنا هنا ، لأننا نسعى إلى استجلاء دور هذه العلاقة فى توليد المعنى من ناحية ، وفى تحديد دور طرفيها فى عمليتى الإبداع والتلقى من ناحية أخرى ، ولأن الكناية وغيرها من الصيغ المجازية المختلفة هى أولا وقبل أى شىء علاقات « تهتم بعملية التفاعل بين طرفيها أكثر من اهتمامها بمادته »[96] . ولذلك اهتم بها كثيرون من نقاد الأدب والفلاسفة وعلماء الأنثربولوجيا وغيرهما من الدراسات الإنسانية . فقد أشار ليفى ستراوس إلى أن الكناية بوصفها علاقة اقترانية « تتصل بترتيب الأحداث ، بينما تتعلق الاستعارة بنسق البناء »[97] ؛ أى بجوهر العملية البنيوية ذاتها ، وبتناظر أنساقها الأساسية القادرة على الكشف عما هو جوهرى وراء مختلف التبديات العرضية . أما كينيث بيرك فقد ربطها ، فى أحد استقصاءاته الفلسفية المهمة التى سعى فيها إلى اكتشاف الدوافع المؤدية لاستخدام مختلف الصيغ المجازية ، بعملية الاختزال أو التلخيص Reduction ، كما ربط رديفها المجاز المرسل بالتمثيل Representation Prespective فى الوقت الذى ربط فيه الاستعارة بالمنظور ورديفتها المفارقة بالجدل Dialetic[98] . ولأن هذه الصيغ المجازية الأربع علاقات فى أساسها ، فإنها تنطوى عنده على عمليات ، يقترح ، على الصعيد الفلسفى والمعرفى ، الاستعاضة عنها بالعمليات التى تمثلها ، ليس فحسب لأن أى علاقة تنطوى فلسفيا على عملية ، حركية كانت أو ثابتة ، ولكن أيضا لأن تعرف هذه العملية هو بمثابة استكشاف لدوافعها ودلالاتها . وسنتريث هنا عند عمليتى الاختزال والتمثيل ، اللتين تندرجان تحت محور الكناية ، على أن نعود فيما بعد إلى العمليتين الأخريين عند تناولنا للاستعارة .

وينبع الربط بين الكناية والاختزال من تضمن الكناية ، بنائيا وموقفيا ، الرغبة فى أسر العلاقة التى تمثلها فى إطار طبيعى ، يؤدى إلى اختزال العوالم المعقدة فى صور أبسط . « فالاستراتيجية الأساسية فى الكناية هى الإفصاح عن الأشياء والحالات المعنوية وغير المجسدة بصياغات مادية ملموسة ومجسدة . كالإشارة إلى القلب مثلا ، بدلا من العواطف والانفعالات »[99] التى تضطرم فيه ، مستعيضة عن المحتوى بالوعاء الذى يحتويه ، وعن المتحرك بالثابت . ويشير بيرك فى هذا المضمار إلى أننا لو تتبعنا دلالات المفردات المتعلقة بالمجردات تتبعا تاريخيا سنجد أنها جميعا ذات طبيعة كنائية تنحو إلى تأطير المتحرك وتثبيته ؛ وذلك لأننا نفكر فى كلمة مثل العاطفة Emotion بوصفها متصلة أساسا بمنطقة الوعى والضمير ، مع أنها فى الأساس طالعة من كلمة Motion التى تعنى الحركة ، وهى نفسها العلاقة بين عَطَفَ العربية بدلالاتها الحركية العاطفة .. وإذا كانت العلاقة التاريخية بين الكلمة ودلالاتها الكنائية المتغيرة تشير إلى البعد التعاقبى فى تطور الدلالة ؛ والتعاقب هو جوهر منهج العلاقة الكنائية ، فإننا نستطيع أن نطور هذه الفكرة بنقلها إلى مجال آخر هو قواعد الإحالة الأدبية . فإذا كان تحويل الحركة إلى حال هو مسار الانتقال كنائيا من الحسى إلى التجريدى ، فإن المسار المعاكس له فى الأدب ، وهو الانتقال من التجريد إلى التجسيد ؛ أى أن تحويل الحالة إلى حركة ملموسة Dramatization هو الاستراتيجية الرئيسية لقواعد الإحالة الكنائية . ومن هنا كثر فى الأدب الذى ينهض على هذا النوع من قواعد الإحالة ترجمةُ (أم أقول اختزال ؟) الحالات إلى حركات ، حيث يعبِّر عن العار أو الخجل مثلا بانحناء الجسم ، وطريقة الحركة ، وانكسار العين ، وانشراخ الصوت ، وذبول الجلد ؛ أو عن الخوف بحركات الهلع ، وامتقاع اللون ، وسرعة النبض ، وانبهار النفس . واتساع حدقتى العينين ، وارتفاع الصوت . . . الخ . ومن هنا يجد بيرك أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الاستراتيجيات الكنائية ، والمقولات التى تعتمد عليها الفلسفات السلوكية التى تختزل الحالة إلى سلسلة من السلوكيات المرتبطة بها .

وهذا الاختزال نفسه هو الذى سيدلف بنا إلى ساحة التمثيل . فارتباط مجموعة من السلوكيات الحركية المعينة بحالة تجريدية ما ، هو الذى يجعل أيّا من تلك السلوكيات ممثلا للحالة ، عن طريق نيابة الجزء عن الكل فى علاقة المجاز المرسل . فالحالة أشمل وأعم من أى من هذه الجزئيات أو السلوكيات التى تتجلى عند حدوثها ، والاكتفاء بالجزئى هنا يطمح إلى جلب الكلى دون حاجة إلى التعامل مع تعقيداته المربكة . ألا نجد هذا المبدأ ثاويا لا فى الأدب وحده ، وإنما فى مختلف أشكال التمثيل السياسى (النيابى) ، والعلمى ، والاجتماعى (العينات) ، والفلسفى (يمكننا أن نذكر هنا فلسفة لا يبنتز عن الواحدية Monadology) وغيرها ؟ ومن هنا يرى بيرك أن هناك علاقة تحويلية Relationship of Convertibility[100] بين عمليتى الاختزال والتمثيل ؛ بمعنى أن كلاً منهما يمكن أن تتحول إلى الأخرى ؛ لأنها فى الواقع تنطوى عليها ، وبخاصة إذا أخذنا فى الحسبان تعقيدات عملية التمثيل الأدبية ؛ إذ لا يقتصر فيها التمثيل على المحسوسات وحدها ، وإنما يجاوزه إلى المجردات والعلاقات ؛ فنجد أن أنماطا ما من العلاقات فى داخل النص تمثل العلاقات المشابهة لها فى خارجه بطريقة مجازية ، « بل إن العمل الأدبى الجيد ينطوى بشكل ما على آليات علاقة المجاز المرسل فى داخل بنيته ذاتها ؛ لأن بداية العمل تنطوى على نهايته ، كما أن النهاية تلخص بدايته ، والأجزاء بالتالى تترابط سببيا أو تعاقبيا »[101] ؛ وهذا ما يجلب منطق الكناية إلى العملية كلها . فعملية التمثيل إذن تنطوى على علاقة تتابعية ، لكن هذه العلاقة التتابعية لا تنجيها من أنشوطة الاختزال ، بل تحكم قبضته عليها ، وما إن تدلف آليات الاختزال إلى الساحة ، حتى يكف التمثيل عن أن يكون ممثلا .

والواقع أن قضية التمثيل التى تنهض على تلك الصيغة المجازية قد حظيت بكثير من النقاش ، سواء فى تطبيقاتها السياسية أو العلمية أو الاجتماعية ، ولكنها لم تناقش على نطاق واسع فى ساحة الأدب . فقد ثار جدل واسع حول مدى تمثيل المندوب السياسى ، نيابياً كان أم غير نيابى ، لمن ينوب عنهم ، وعن مدى الاعتماد على نتائج البحث بالعينة ، وضوابط اختيار العينات ، ولكننا لم ندرس بعد بالتفصيل الكافى مدى حقيقة تمثيل النص الأدبى ، الذى طالما قيل إنه يمثل الكثير ، بدءا من الواقع الاجتماعى حتى حركة التاريخ . وإذا ما بدأنا بالنصوص الواقعية التقليدية التى تنهض علاقتها بالواقع على أساس كنائى ، سنجد « أن هذه النصوص لا تطرح نفسها علينا بوصفها استعارات ، ولكن بوصفها كنايات ومجازات مرسلة ؛ ليس بوصفها نموذجاً للواقع ، وإنما بوصفها جزءاً ممثلاً له ؛ إنها تريد أن تقول إن الحياة الإنسانية هى مثل هذا . . . والمثلية هنا تنطوى على علاقة

اقتران ، وليس على علاقة مشابهة . ذلك لأن هؤلاء الكتاب يوهموننا بأن قصصهم جزء ، أو كانت جزءاً من التاريخ الواقعى الذى اقتطعت منه والتى تسعى إلى تمثيله . وحتى يزيد اقتراب المسألة من المحور الكنائى ، نجد أن هذا النوع من القص غالبا ما يوصف بأنه شريحة من الحياة . ومع ذلك فإن هذه العبارة التى تشير إلى النص الواقعى بوصفه مجازا مرسلا هى فى حد ذاتها استعارة . ولكننا نعرف أنه ليس باستطاعة النص الواقعى أن يحصر نفسه فى حدود أحداث مقتطعة من الواقع ــ كما قد يحدث حين نقطع شريحة من الجبن لنكشف عن تكوينها ونسيجها ــ دون أن يؤدى هذا الاقتطاع إلى تحوير هذا الواقع ؛ لسبب بسيط هو أن أداته ليست الواقع نفسه ، وإنما مجموعة من الإشارات »(١٠٢) .

وتضعنا هذه الملاحظة الأخيرة أمام أولى المشكلات الرئيسية التى تنخر فى أساس نصوص المنطلق الكنائى كلها . إذ تفترض هذه النصوص أن ثمة قدراً من الانفصام بين اللغة وعالم المعنى . أو أن اللغة كأنما خُلقت بمعزل عن العالم ليعبّر بها الإنسان عن الأشياء ، بالرغم من أن الدراسات اللغوية الحديثة قد برهنت على أنه ليس ثمة تطور للغة من البدائية إلى التعقيد ؛ « فاللغات القديمة تتسم بالقدر نفسه من التكامل والتعقيد الذى تتصف به اللغات الحديثة ؛ فليس ثمة تاريخ تطورى للغات »(١٠٣) ؛ لأن اللغة بما هى نظام إشارى لابد من اكتمالها حتى يمكن استعمالها(١٠٤) . هذا فضلا عن أنه « لا يمكن عد اللغة أداة نفعية أو جمالية للفكر ؛ فالإنسان لا يوجد وجوداً سابقا على اللغة ، لا بوصفه فصيلة من فصائل المملكة الحيوانية أو حتى بما هو فرد ؛ إذ لم نعثر على حالة واحدة كان فيها الإنسان منفصلا عن اللغة ، ثم خلقها بعد ذلك حتى يتمكن من التعبير بها عما يجيش فى نفسه . فاللغة هى التى تصوغ لنا تعريف الإنسان ، وليس العكس »(١٠٥) . وهذا يعنى أن من المستحيل علينا أن نفصل إدراك الانسان لذاته ، أو للأشياء من حوله ، عن اللغة بما هى نسق متكامل . فليس ثمة وجود للأشياء بالنسبة للإنسان ، أو بالأحرى إدراك الانسان لها وتصوره عنها ، بمعزل عن اللغة . وهذه الحقيقة التى أبرزها بارت فى مقاله المهم « كتب : فعل لازم » ، والتى خلص منها إلى استحالة الفصل بين الذات الكاتبة وفعل الكتابة ، تتناقض جذريا مع الأساس النظرى والفلسفى لنظرية المحاكاة ، التى تسرى فى أغوار قواعد الإحالة الكنائية ، والتى تفترض ان ثمة انفصالا بين اللغة والعالم ؛ بين الكاتب والكتابة ؛ بين الكتابة والواقع تبعا لذلك .

أما ثانية تلك المشكلات فهى مشكلة زمانية Temporality تلك النصوص ، وهى مشكلة وثيقة الصلة بفهمها الانفصامى ذاك للغة . فالزمن اللغوى Temps Linguistique كما برهنت دراسات بينڤينيست اللسانية(١٠٦) يختلف عن الزمن التاريخى ، أو زمن التقويم Temps Chronique . لكن العلاقة الكنائية تفترض توحدهما ، كما تجرد الزمن اللغوى من حركيته Dynamism لتربطه بالثبات Static المفترض بين طرفى العلاقة الاقترانية . ذلك لأن العلاقة الاقترانية نفسها ، هى أحد مصادر توليد المعنى الأساسية فى النص الأدبى ، الذى تقوم قواعد إحالته على أساس كنائى . وما إن تنفصم عرى هذه العلاقة الاقترانية بالزمن مرة أو بالمسافة الجغرافية مرة أخرى ــ من خلال ترجمة العمل إلى لغة أخرى ، أو قراءته من منظور واقع آخر وخبرة أخرى ــ حتى يصيب الخلل مصدر توليد المعنى ذاته ؛ لأن هذا الانفصام يولد قطيعة معرفية أساسية بين النص ومكونات الشفرة الضرورية لفهمه . ولا يمكن التغاضى عن تلك القطيعة المعرفية ؛ لأن الواقع المتغير بإيقاع مغاير لتغير اللغة [ومن ثم تغير دلالاتها فى النص ؛ « لأن اللغة تتغير بإيقاع أبطأ من تغير الواقع والأشكال الأدبية »(١٠٧) ، كما يقول جولدمان] يحتل فى هذه العلاقة الاقترانية المكانة الأعلى فى سلم تراتب المكانات ؛ فهو المكنى عنه الأصلى . ومن هنا فإن دوره فى توليد المعنى ، فى إطار تلك العلاقة التى تنطوى على مجموعة من القواعد الواضحة شبه المقننة ، هو الدور الحاكم أو الرئيسى فى التأثير ؛ « لأن عملية الإزاحة التى تتم فى نطاق تلك الصيغة المجازية تخضع للتراتب الهرمى ، حيث يحل عنصر مكان عنصر آخر أكثر منه عمومية ، أو أشد منه خصوصية . . . والمهم هنا أن بين العنصرين علاقة تراتب هرمية »(١٠٨) تتحكم فى انبثاق المعنى من تلك العلاقة .

وهناك بالإضافة إلى هذا كله إشكالية أساسية أخرى ، وهى « أن النص الكنائى يرجىء فعل التفسير ويقاومه ؛ لأن تفسيره ما يلبث أن يحوله إلى استعارة شاملة . ولكنه لا يستطيع أن يرجىء هذا الفعل إلى ما لا نهاية »(١٠٩) ، لأن من المحتم عليه أن ينتهى بما هو نص ؛ ومن هنا فإذا كان للنقد أن يسعى إلى استيعابه ، أو صياغة بعض الأحكام أو الرؤى عنه ، فإن عليه أن يحوله فى نهاية المطاف إلى استعارة . والواقع « أن قيمة النص الكنائى الواقعى ، الذى يبدو أنه يناقض جوهر الفكرة الأدبية ذاتها ، تكمن فى تلك المقاومة التى يبديها بإزاء تحويله إلى استعارة عامة ما ؛ ومقاومة التعميم تلك هى التى تهبه قيمته الأدبية فى نهاية المطاف . . . فليس من الطبيعى أن تنطوى الرسالة التى يمكن فك شفرتها بسهولة على أى قيمة . وللشكل الاستعارى أساليبه الخاصة فى جعل عملية التفسير صعبة وجعلها مثمرة ، بالرغم من أنه يتسم أساساً بالميل إلى طرح نفسه بشغف طلبا للتفسير ، وإرباك المفسر بوفرة احتمالاته التفسيرية . وعلى العكس من ذلك فإن النص الكنائى يغرقنا فى وفرة مادته التفصيلية ، التى نسعى إلى توحيدها فى بنية معنوية واحدة . وفضلا عن ذلك علينا أن نتذكر دائماً أننا لسنا بصدد مناقشة العناصر المميزة بين شكلين من أشكال التعبير اللذين يستبعد أحدهما الآخر ، ولكننا بصدد مناقشة فروق تنهض على عناصر التغليب . فالنص الاستعارى لا يمكن أن يتجنب الاستمرارية الكنائية كلية إذا قيض له أن يكون مفهوما على الإطلاق . وبالمثل لا يستطيع النص الكنائى استبعاد كل العناصر والإشارات التى تتيح التفسير الاستعارى »(١١٠) .

ولابد أن نفرق فى نهاية الأمر ، بين انطلاق النص من أساس كنائى بالنسبة لقواعد الإحالة التى ينطوى عليها ، واستخدامه ، فى استراتيجيات الكتابة وغيرها من الأدوات النصية ، بعض الاستعارات أو الصيغ المجازية التى تقوم بدور أو أدوار جزئية فى النص . « فمن المتوقع فى النص المكتوب فى نطاق الأساس الكنائى أن يستخدم الكاتب غبا بعض الأدوات الاستعارية ، وأن يخضع تلك الاستعارات للسيطرة السياقية ؛ إما عن طريق الإسهاب فى العناية بالتفصيلات الحرفية للسياق على نحو يشارف بها تخوم الرمز ؛ أو عن طريق عقد تناظرات مستقاة من المجال السيمانتى المعنوى ومرتبطة

بالسياق أيضا ؛ كما قد يتسم كذلك بالميل إلى استخدام التشبيه بدلا من الاستعارة ، عندما يجنح النص إلى عقد علاقات بين المتشابهات »[111] . ولننتقل الآن بعد هذا الحديث المفصل عن بعض سمات قواعد الإحالة الكنائية ، وعن أساسها النظرى والفلسفى ، إلى الحديث عن بعض تجليات تلك القواعد فى الأعمال الأدبية العربية التى تنتمى إلى المرحلة الأولى فى أدبنا الحديث .

(١٢) الأساس الكنائى لأدب الحساسية الأولى :

فهذه العلاقة الكنائية ، بتصنيفاتها البلاغية المتعددة ، وبمنطقها الصورى ، وطبيعتها الاقترانية ، وإشكالياتها اللغوية ، والزمانية ، والاقترانية ، والتأويلية،وغيرها من إشكاليات قواعد التراتب الهرمى ، هى التى تتحكم فى صياغة قواعد الإحالة التى تنهض عليها الحساسية الأدبية الأولى فى أدبنا العربى الحديث . ومع أن العلاقة الكنائية كما رأينا ، علاقة على درجة كبيرة من التبسيط ، ولا أقول البساطة ، إلى الحد الذى حدا بياكبسون إلى التحويم قرب القول بإخراجها كلية من نطاق الأدب ، وعدها سمة من سمات النص غير الأدبى ، فإن معظم النماذج الأولى ، وكثيرا من النماذج المتأخرة من أدبنا الحديث ، مازالت محصورة فى نطاق تلك العلاقة الكنائية . ولا يمكن فصل هذه الحقيقة عن سيادة المقتربات النقدية التى تفصل بين شكل العمل الفنى ومحتواه ، لدى معظم ناقدى هذه الأعمال ، بالرغم من ظهور مجموعة كبيرة من المقتربات النقدية المغايرة فى الغرب منذ العشرينيات من هذا القرن . وذلك لأن قواعد الإحالة التى تنطوى عليها الأعمال الفنية ما تلبث أن تفرض منطقها على النقد الذى يتعامل معها ، فلا يستطيع هو كذلك أن يفلت من إسارها ؛ كما أن آلية العلاقة التبسيطية بين ركنى الكناية هى التى أسفرت عن آليات نقدية مشابهة بين الشكل والمضمون . ومن هنا فإنه ليس من قبيل المصادفة ألا نعرف المناهج النقدية الجديدة ، إلا بعد تبلور الحساسية الجديدة بمنطقها الاستعارى ، بالرغم من وجود هذه المناهج جميعا على الساحة النقدية الغربية منذ العشرينيات ؛ لأن سيادة نوع معين من قواعد الإحالة ، يسهم فى تهميش الأنواع الأخرى ، وإزاحتها بعيداً عن مركز الاهتمام ، بل يعرقل كذلك مقدرة الواقع الأدبى على استيعابها أو الإفادة منها . أليس مصير أعمال عادل كامل القصصية فى واقع حياتنا الأدبية تجسيدا لهذا التهميش ؟ برغم أهمية هذه الأعمال التى كانت سابقة لعصرها ، وبخاصة أقصوصته « ضباب ورماد » وروايته « مليم الأكبر »[112] .

فالوعى بالارتباط الوثيق بين نوعية قواعد الإحالة السائدة فى الأعمال الأدبية ونوعية المقتربات النقدية الشائعة فى التعامل مع تلك الأعمال هو الذى يحل لنا لغز استخدام معظم نقادنا لمجموعة معينة من المناهج النقدية دون غيرها . وسأضرب فى هذا المجال مثلين فحسب . فقد عاد كل من محمد مندور ولويس عوض من بعثاتهما فى أوروبا قبيل الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها ، ومع هذا أعرض كل منهما ، بوعى أو بدون وعى ، عن أهم الإنجازات النقدية التى بلورتها الحركة النقدية الغربية إبان مدة دراستهما فى الغرب . فقد عاد لويس عوض من بعثته الإنجليزية الأولى ، لا ليقدم لنا أوجدن أو ريتشاردز أو ليفيز أو غيرهم من النقاد الذين غيرت كتاباتهم صورة النقد الإنجليزى ، التى خرجت من إهابها معظم استقصاءات مدرسة النقد الجديد الأمريكية فى هذا الوقت ، وإنما عاد ليترجم لنا فن الشعر لهوراس ، وليتبنى فى (الأدب الإنجليزى الحديث) مقولات النقد الاجتماعى التى كانت تعود بتبسيطاتها وآليتها إلى القرن الماضى على أحسن تقدير . ولا يهمنى فى هذا المجال ، التوقف بإزاء المماحكات التى تزعم نقله تلك الأفكار عن كريستوفر كودويل ، أو غيره من النقاد الانجليز فى هذا الوقت ، لأننى أعتقد أنه حتى لو لم يكن له سوى فضل الترجمة فإن تلك الترجمة لا تجىء هى الأخرى عفوا ؛ « لأنها إلى حد كبير بنت الجمهور الذى تقدم إليه ؛ إذ يرغب القارىء العادى فى أن يجد فى المترجمات التجارب والأفكار التى يستطيع أن ينسجم معها فى أدبه الأصلى . . . وعلى المترجم الذى يطمح إلى أن تُقرأ مترجماته أن يعمل على أشباع هذه الرغبة »[113] ، وهذا ما يذكرنا بمقولة جوته الشهيرة بأن أى ثقافة لا تترجم إلا ما كانت على وشك أن تبتدعه . ولم يشذ لويس عوض عن تلك القاعدة فى بعثته الأمريكية الثانية ، التى عاد منها فى أوائل الخمسينيات ، لا ليقدم لنا أعمال نورثروب فراى المهمة ، أو يطرح على واقعنا الأدبى بعض استقصاءات مدرسة النقد الجديد الأمريكية الشائقة ، وإنما ليواصل استكمال المسار الذى اختطه لنفسه عقب بعثته الأولى .

وهذا هو ما حدث بالنسبة لمحمد مندور كذلك ، فثمة دلائل على أنه قد تعرف فى أيام الطلب فى فرنسا جانبا من كشوف فرديناند دى سوسير اللغوية الباهرة ، والتى كان لها دور بارز فى تغيير قواعد فهمنا لآليات التعبير اللغوى ، ومن ثم فى ظهور عدد من تيارات النقد الإشارى (السيميولوجى) والبنيوى . بل إن مندوراً قد اعترف فى بعض كتاباته اللاحقة عقب عودته إلى مصر بأهمية تلك الكشوف السوسيرية البارزة[114] ، عند تناوله لنظرية عبد القاهر الجرجانى النقدية . ولكنه مع ذلك عندما كتب عن اللغة لم يفد من هذه الآراء السوسيرية المضيئة ، وحين ترجم عن الفرنسية لم يترجم لنا أعمال دى سوسير ، ولم يقدم لنا أيا من استقصاءات النقد الفرنسى الجديد فى النصف الأول من هذا القرن ، وإنما ترجم دوهاميل ولانسون ، وطبق فى دراساته منهجاً نقدياً طالعا من كتابات تين وسانت بيف فى القرن التاسع عشر . ولا يفوتنى هنا أن أعترف بأن ممارسات مندور وعوض تشكل برغم صحة تلك الملاحظة خطوة مهمة فى مسيرة النقد الأدبى تابعت جهود سابقيهما منذ طه حسين ومعاوية محمد نور حتى فخرى أبو السعود ، ولكن الفجوة بين ما عادوا به وما كان سائدا فى الواقع النقدى الذى نقلوا عنه هى التى تشير إلى وثاقة العلاقة بين الحساسية الأدبية السائدة ، والمقتربات النقدية المطروحة للتعامل مع نصوصها . فليس من قبيل المصادفة أن تتكرر الظاهرة نفسها مع ناقدين من أبرز نقاد تلك المرحلة ، أم أقول تلك الحساسية ، وأن يرافق تقديمها للمقتربات الاجتماعية فى تناول الأدب بزوغ ما يمكن تسميته بالرواية الاجتماعية ، والأقصوصة الاجتماعية ، والقصائد التى تولى الموضوع الاجتماعى أهمية ملحوظة . وأن يتوافق هذا كله مع تبلور الاستقطابات الاجتماعية فى الواقع السياسى والاجتماعى لتلك المرحلة .

فإذا كان هناك تناظر ملحوظ بين مختلف تيارات الواقع الاجتماعى والسياسى والحضارى ، ومختلف صور التعبير الأدبى والنقدى المتضمنة

لملامح حساسية هذه المرحلة الأدبية المتميزة ، وإذا كانت هناك علاقة واضحة بين آليات تلك الحساسية وتركيبة الواقع الذى سادت فيه ، ووقائع العالم الذى صدرت عنه ، فإن هناك أيضا تناظرا آخر بين آليات الحساسية السائدة ، وعلاقة الكتّاب بالعالم الذى يكتبون عنه . فقد أدى وجود درجة واضحة من الانفصال بين تكوين الكاتب الاجتماعى والواقع العيانى الذى يعبر عنه إلى تبنى هذا الأساس الكنائى الذى ينطوى هو الآخر على قدر واضح من الانفصال بين طرفى مكونيه من ناحية ، وعلى إيهام بالتوحد بينهما يلغى ولو شكليا أثر تلك الفجوة من ناحية أخرى ، ذلك لأن خروج كتاب تلك الحساسية الأوائل من شرائح اجتماعية مغايرة لتلك التى يكتبون عنها ، أو يطمحون إلى التعبير عن رؤاها ، أدى إلى وجود فجوة بين الخبرة المعيشة والخبرة المُعبر عنها ، تناظرها فجوة مماثلة بين الخبرة المكتوبة والعالم . ومن يستعرض على نحو عابر الشرائح الاجتماعية التى خرج من إهابها رواد الفن القصصى فى مصر . ثم كتاب الحساسية التى بلور ملامحها من جاء بعدهم ، بدءا من محمد حسين هيكل ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين حتى توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف السباعى وغيرهم ، سيجد أن معظم هؤلاء الكتاب ينتمون إلى الشرائح العليا والوسطى من المجتمع (ولهذه الظاهرة أسبابها الاجتماعية والاقتصادية بالتأكيد) ومن هنا فإن خبرتهم بالحياة فى الشرائح الأدنى من ذلك خبرة سماعية على أحسن تقدير . لكن حرصهم على توسيع نطاق العالم الاجتماعى فى داخل نصوصهم دفعهم إلى التعبير عن واقع كانت خبرتهم به محدودة على أحسن الفروض . ومن هنا كانت تلك الثنائية التى أدت إلى ميل كتاباتهم إلى هذا الجانب الكنائى ، الذى تحقق الكتابة فيه وهما تعويضيا يوهم (من حيث قواعد إحالتها إلى الواقع) بمعرفة الواقع الحميمة إلى حد الزعم بأنها جزء منه .

فالنص الأدبى الذى لا يستطيع أن يحقق درجة كافية من الانفصال عن الواقع الذى صدر عنه تكفل له ، حال استيعابنا لقواعد وحدته ، أن يتحول إلى استعارة كلية ، أو صورة استعارية شاملة عن المصير البشرى ، أو حتى عن بعد واحد من أبعاده المتراكبة والمتداخلة ـ هذا النص يظل إلى الأبد محصوراً فى دائرة الكناية ، عاجزاً عن الانفصال عن الأطر المرجعية التى صدر عنها ، ومن ثَمَّ عن تأسيس استقلاله الذى يمكنه من الفاعلية فى الواقع بالمعنى المطلق لهذه الكلمة ؛ أى فى أكثر من واقع متعين ، وفى خارج حدود آنية اللحظة وعرضيتها . وهذا هو الحال مع معظم نصوص الحساسية الأدبية الأولى تلك . صحيح أن النص الذى يقيم علاقة كنائية مع الواقع الذى صدر عنه ، يستطيع بفعل هذه العلاقة أن يثير بعض القضايا الراهنة فيه ، أو أن يدفعنا إلى الاهتمام بمناقشة بعد من أبعاده ، ولكن ما إن يتغير الظرف الذى صدر عنه هذا العمل ؛ والتغير من شيم الواقع ، حتى يفقد النص الكثير من أهميته ، ولا تبقى له سوى الأهمية التاريخية ، أو بالأحرى التأريخية . وهذا ما يفسر مثلا نسياننا للكثير من الأعمال التى أثارت جدلا واسعا فى الأربعينيات أو الخمسينيات أو الستينيات ، برغم قرب العهد بها . فمن يذكر الآن ـ خارج قاعات دروس تاريخ الأدب ـ أعمال محمود كامل القصصية ؟ أو روايات يوسف السباعى التى حظيت بجماهيرية واسعة قبل مرحلة قصيرة من الزمان ؟ أو أقاصيص أمين يوسف غراب التى فازت بجائزة الدولة ؟ ومن يناقش الآن روايات نجيب محفوظ الاجتماعية التى أثارت اهتماما نقديا ملحوظا إبان ظهورها ؟ ومن يقرأ الآن رواياته التى أثارت جدلا واسعا فى الستينيات ، من (اللص والكلاب) وحتى (المرايا) ، والتى كتبت عنها فى حينها عشرات الدراسات والمراجعات ؟ ولا أريد أن أقول من الذى يدرس مثل هذه الأعمال ، خارج إطار دلالاتها التاريخية ؟ ناهيك عن أن نجد من يقدم قراءة جديدة لها ، تكشف عن قدرتها على التعامل مع واقعنا الذى تغير بصورة جذرية ، بعد عَقد واحد من كتابتها ؟ أليست عرضية مثل هذه النصوص الأدبية هى السر فى إصرار نجيب محفوظ مثلا ، على مواصلة تكرار كشوفه وتجاربه ، برغم تعثر الكثير من أعماله الأخيرة ؟ أليست هى أيضا وراء إعادة كتابته للكثير من أعماله السابقة بصياغات جديدة ، ليقينه المضمر أن تغير الواقع ، يقتضى إجراء بعض التغييرات على التركيبة القصصية القديمة ، لرأب صدوع علاقتها بالواقع الجديد ؟

والواقع أن هذه ظاهرة متوقعة ترتوى من طبيعة النص الذى ينهض على هذا الأساس الكنائى . إن هذا النص يفرض على كتابه إجراء تحويرات مستمرة على التركيبة النصية لتتماشى مع تغيرات التركيبة الواقعية . فالكناية تكون إما عن ذات أو صفة أو نسبة ، وإذا كانت الذوات تتسم بالاستقرار النسبى ، فإن الصفات والنسب سريعة التحول . وأغلب نصوص الحساسية الأولى الكنائية ، لا تقدم كناياتها عن ذوات ، وإنما عن صفات أو نسب ؛ وهذا ما يجعلها نصوصا قصيرة العمر ، قليلة الحيلة . وحتى يتضح مثال نجيب محفوظ ونصوصه الكنائية ، فإن علينا وضع ممارساته وعالمه بإزاء ممارسات كاتب آخر وعالمه من الجيل نفسه تقريبا ، وهو يحيى حقى ، ولا أريد أن أكرر هنا ذكر مثال عادل كامل ، لتوقفه المبكر عن الكتابة . فيحيى حقى ، الذى تميل معظم أعماله القصصية إلى المحور الاستعارى ، لم يجد نفسه مضطرا ، كنجيب محفوظ إلى تكرار كشوفه وتجاربه ؛ لأن هذه الكشوف والتجارب لا تزال قادرة على الفعالية خارج إطار اللحظة الزمنية التى صدرت عنها ؛ كما أنها ، على العكس من معظم التجارب المحفوظية ، غير قابلة للتكرار . ذلك لأن من الممكن تكرار الكناية إلى ما لا نهاية بسبب طبيعتها الآلية ، واقترابها من منطقة الكليشيه ؛ أما الاستعارة فإن تألقها نابع من تفردها ؛ ولذلك فإن تكرارها يفسدها . ولهذا فإن من المتوقع أن تثير أعمال يحيى حقى المزيد من الاهتمام النقدى ، كلما تحررت المقتربات النقدية من إسار المنطق الكنائى ، وممارساته الآلية ، على حين يتناقص الاهتمام بأعمال محفوظ وغيرها من النصوص التى تتبنى هذا المنطق .

وليس هذا التوقع من قبيل التنبوءات الجزافية ، ولكنه من باب الاستقراء النقدى للظاهرة الأدبية . فالنص الأدبى الذى لا يطرح نفسه بوصفه استعارة كلية حول الوضع الإنسانى ، أو حول بعد من أبعاده ، والذى لا تنطوى بنيته الداخلية على استقلاله الذاتى ، وعلى الكثير من الإشارات التى تؤسس مكانته فى الواقع ، بوصفه استعارة كلية عنه ، وليس بوصفه صورة جزئية ممثلة له أو لبضعة منه ـ هذا النص لا يستطيع أن يصمد أمام صرامة أدوات التحليل النقدى الحديثة ؛ وهل استطاع أن يصمد ، بداءة ، أمام إيقاع التغير السريع فى الواقع الذى تعامل معه ؟ وحتى نتمكن من استجلاء هذه المسألة ، علينا أن نتعرف ، بداءة ، طبيعة تكون معنى الرسالة اللغوية ، ومن

ثم الرسالة الأدبية بوصفها نوعا معقدا من الرسائل الإشارية التى تستخدم فى بلورة ملامحها نظاما إشاريا آخر هو اللغة ، لابد لها من التعامل معه فى أثناء صياغتها لرسالتها الإشارية المتميزة . وقد تناول جريماس هذه المسألة فى كتابه المهم (علم المعنى البنيوى)[115] فيما يدعوه بالعوالم المعنوية المصغرة Semantic Microuniverses التى تعتمد فى إقامتها للمعنى على التفاعل بين نموذجين : أولهما هو العالم المعنوى المدرك بالوعى ، والحالّ فى المفردات اللغوية Immanent Universe والذى سأدعوه هنا بالعالم المعنوى (أى السيمانتى) المطلق ؛ وهو عالم مترع بالمعنى إلى حد الالتباس ، ينطوى على مختلف الاحتمالات المعنوية ، التى تجلبها المفردات اللغوية فى صورتها الإشارية المطلقة ، بلا نهائيتها المتلفعة بقدر ملحوظ من الإبهام ، وبمعزل عن محدداتها السياقية التى تنحو إلى تبديد حجب الغموض عنه . إنه عالم الخصائص والمؤثرات المعنوية المتعددة ، التى تعلق بالألفاظ عبر رحلتها الاستعمالية ، واقتراناتها التقليدية ، وإيحاءاتها المتعددة . وهذا العالم الأول هو الذى ينهض عليه العالم الثانى ، وهو العالم المعنوى المتعين Manifested Universe أو المبرهن عليه بجلاء . و « يخضع هذا العالم لنسق ينظم وظيفته بترتيب مفرداته فى رسالة لغوية ومعنوية ما ، وفق سياق محدد ، وتتابع يبلور محتوى الرسالة المعنوية المطلوبة . . وفق نسق من التراتب الوظيفى والدلالى »[116] . ومن خلال التفاعل بين هذين العالمين المطلق والمتعين يبلور النص الأدبى رسالته المعنوية أوالدلالية الخاصة . التى ترتبط بقواعد العالم المعنوى المطلق بلا شك ، ولكنها تخضع لقواعد نظام إشارى آخر ، وهو الأدب ، يسهم فى صياغة عالمها المعنوى المتعين بقدر إسهام العالم المعنوى المطلق فيه[117] .

وإذا أخذنا جدلية هذين العالمين فى الحسبان ، سنجد أن اعتماد النصوص الأدبية التى تنطلق من الأساس الكنائى على العالم المعنوى المطلق ، على صعيدى اللغة وقواعد الإحالة على السواء ، أشد كثيرا من اعتمادها على آليات العالم المعنوى المتعين ، وهذا ما يجعلها أقل ثراء ، من الناحيتين التأويلية والدلالية ، من تلك التى تميل أكثر إلى القطب الثانى فى توليد عالم المعنى بها . وإذا عدنا هنا من جديد إلى المقارنة بين عالمى محفوظ ويحيى حقى من هذه الزاوية ، سنجد أن أعمال يحيى حقى برغم معاصرته لنجيب محفوظ كانت أقرب إلى القطب الثانى الذى يعتمد توليد المعنى الأدبى فيه على التفاعل الخصيب بين العالمين المعنويين : عالم اللغة الإشارى فى أصفى صوره وأكثرها تقطيرا ؛ وعالم الأدب الإشارى بتعقيداته الخاصة القادرة على خلق مرتكزات عدة لعالم المعنى فى داخل النص نفسه ، بصورة تقلل كثيراً من اعتماده على الواقع الخارجى فى الكشف عن مكنوناته . ومن هنا يمكن القول إن أعمال يحيى حقى كانت ، برغم انطوائها على ملامح كنائية عدة ، أقرب أعمال هذا الجيل الباكر إلى الأساس الاستعارى لقواعد الإحالة ؛ وهذا ما يفسر لنا ولع كتاب الحساسية الجديدة بها ، واعتراف عدد غير قليل منهم بأهميتها ، وبأن أعمالهم استقصاءات جديدة للعوالم التى استكشفتها ، وامتداد للجماليات المتميزة التى أرست قواعدها . وحتى نتعرف هذه الحقيقة بشكل أوضح ، علينا الانتقال إلى دراسة الأساس الاستعارى لقواعد الإحالة بشىء من التفصيل .

(١٣) الاستعارة بما هى أساس لقواعد الإحالة الأدبية :

لم تحظ صيغة بلاغية ، أو مجازية ، بالعناية التى حظيت بها الاستعارة ، منذ فجر النقد الأدبى الغربى والعربى على السواء . فقد اهتم بها أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق م) بشكل ملحوظ ، فى (فن الشعر) وفى (الخطابة) معا ، وهذا ما حدا بسيشرون (١٠٦ - ٤٣ ق .م) وكينتيليان (٣٥ - ٩٩) إلى الاهتمام بها كذلك . كما اهتم بها معظم البلاغيين والنقاد العرب منذ الجاحظ (م ٢٥٥ هـ) وحتى العصر الحديث ، وميزوا فيها منذ مرحلة باكرة مجموعة مختلفة من الممارسات ، لا على أساس غاياتها ومحتواها فحسب كما هو الحال فى معظم التقسيمات الغربية للاستعارة[118] ، وإنما على أساس شكل الاستعارة وآليات عملها كذلك . بل لقد اكتشف الجرجانى منذ وقت مبكر انتفاء العلاقات الاقترانية فى الاستعارة ، ووقوعها فى نطاق أقرب ما يكون إلى المحور الاستبدالى فى تعريفات عدد من نقاد الغرب المعاصرين . فإذا ما تأملنا تعريف الجرجانى للاستعارة ، الذى يقول فيه « أما الاستعارة فهى ضرب من التشبيه ، ونمط من التمثيل ؛ والتشبيه قياس ، والقياس يجرى فيما تعيه القلوب ، وتدركه العقول ، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان »[119] ؛ أو أنصتنا إلى قوله فيها « اعلم أن الاستعارة فى الجملة أن يكون لفظ الأصل فى الوضع اللغوى معروفا ، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر فى غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلا غير لازم »[120] ، لأدركنا أن الجرجانى قد وعى منذ وقت مبكر وثاقة العلاقة بين الاستعارة والتشبيه . كما أدرك ، وهذا هو الأهم ، جريان الاستعارة فى منطقة العقل والمشاعر ، لا منطقة الوقائع والأحداث ؛ وذلك لأنه يربطها ربطاً جلياً بالقياس ، وهو عملية عقلية صرف . وقد وضع يده على حقيقة مهمة أخرى هى أن الاستعارة تنطوى على ما يعرفه نقاد نظرية الأدب المعاصرون باسم الإزاحة ، التى لمسها الجرجانى هنا فى حديثه عن نقل اللفظ من الأصل الذى وضع له نقلاً غير لازم ؛ لأن عدم اللزوم هذا يشير إلى إرادية العملية الاستعارية واختياريتها ، وإلى خروجها عن كثير من القواعد الحتمية الحاكمة للغة العادية فى علاقاتها بدلالاتها من ناحية ، وبالأطر المرجعية التى تعبر عنها من ناحية أخرى .

وتتضح هذه الخصائص المهمة للاستعارة بصورة جلية إذا ما تأملنا تعريفاً آخر للجرجانى يقول فيه « إن الاستعارة إنما هى إدعاء معنى الاسم للشىء لا نقل الاسم عن الشىء . وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشىء ، علمت أن الذى قالوه من أنها تعليق للعبارة ، على غير ما وضعت له فى اللغة ، ونقل لها عما وضعت له ، كلام قد تسامحوا فيه ؛ لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم ، لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له ، بل مقراً عليه »[121] . إذا ما تأملنا هذا التعريف المضىء للاستعارة ، سنجد أن الجرجانى يطور فكرة النقل غير اللازم التى قال بها فى تعريفه السابق ، إلى « ادعاء معنى الاسم للشىء » ، وكأنى به قد أدرك استحالة نقل الاسم عن الشىء لوثاقة العلاقة بينهما ، أو رأى أن تعبير غير اللازم لا يكشف بقدر كاف عن التعمد والتقصد فى الاستعارة ؛ وهو جانب مهم يجلب لعملية تخليقها دور الوعى والاختيار . أو لعله أراد بلورة فكرة الإزاحة بشكل أوضح ، لأن فى عملية الإزاحة نفسها قدراً من التعمد ، فقال بفكرة الادعاء

التى تحتفظ لطرفى الاستعارة باستقلاليتهما وترهف حدة تفاعلهما ، من خلال خلق تلك الفجوة العمدية المثرية للمعنى المضاعفة للدلالة . وهذا ما أكده ياكبسون بعد قرون عدة من تعريف الجرجانى ذاك ، عندما فرق بين مايسميه التعبيرات شبه الاستعارية Quasi Metaphoric الناجمة عن الاضطرابات اللغوية ، أو الحبسة ، المتعلقة بالمحور الاستبدالى ، والصيغ المجازية الاستعارية المستعملة فى الأدب ــ فرّق بينهما بأن تلك التبديات المرضية « لا تشكل أى تحول عمدى مقصود فى المعنى » ؛ فهى مجرد استبدالات عفوية أو مرضية على المحور الاستبدالى ، ينتقى فيها المتحدث أحد أفراد مجموعة المترادفات اللغوية ، أو ما يخيل إليه أنها مترادفات دون الآخر ، أما الاستعارة الأدبية فإن هذا الاختلاف فيها لا يكون عفوياً بل قصدياً(١٢٢) .

والواقع أن هذا التحول العمدى فى المعنى الناجم عن الاختلاف بين طرفى الاستعارة هو أحد الخصائص الأساسية للاستعارات الأدبية ، التى أكدها كثير من نقاد الأدب المحدثين ، ذلك « لأن من خصائص الاستعارة الأساسية ضرورة وجود مسافة معينة بين الفحوى Tenor والأداة Vehicle ؛ فلابد أن يصاحب تماثلهما شعور بالتباين ، وأن ينتميا إلى مجالين مختلفين من مجالات التفكير »(١٢٣) . ويؤكد لودج كذلك أهمية هذه الخاصية الأساسية ، مضيفاً إليها أنه « كلما اتسعت الفجوة ــ الوجودية ، والمفهومية ، والفعلية ــ بين فحوى الاستعارة ، وهى جزء من السياق ، ووعائها ، أو أداتها ، ازدادت قوة الأثر المعنوى الدلالى للاستعارة . لكن تنامى هذه المسافة سيؤدى كذلك إلى تزايد الاضطربات فى علاقات التجاور الاقترانية بين مفردات الخطاب الكتابة ومن ثم بالنسبة للإيهام الواقعى »(١٢٤) . وقبل أن يدخلنا الإيهام الواقعى إلى أفياء قواعد الإحالة الاستعارية ، علينا العودة مرة أخرى إلى تعريف الجرجانى ، حتى نشير إلى أهم ما ينطوى عليه هذا التعريف اللامع ؛ وهو تأسيسه لنوع مغاير من العلاقات بين طرفى الاستعارة ، لا ينهض على آليات الارتباط المباشر بين الصيغة البلاغية ، والقيمة الدلالية التى تنطوى عليها ، أو حتى بين المكنى والمكنى عنه ، كما هو الحال فى الكناية ، وإنما يعتمد على منطق مغاير كلية هو منطق العملية الاستبدالية لا الاستنباطية ، وعلى قانون مغاير لهذا المنطق هو قانون الجدل لا التتابع .

وبالرغم من أن الاستعارة من أقدم الصيغ البلاغية التى اهتم بها النقد الأدبى ، الغربى منه والعربى ، فإن الوعى بانتقال الاستعارة من صيغة بلاغية ، أو أداة نصية يستخدمها الكتاب فى بلورة أفكارهم أو إرهاف رؤاهم ، إلى أساس لعلاقة النص بالعالم ، أو بالأحرى بالإطار المرجعى الذى يصدر عنه ، أمر حديث نسبيا ، يرتبط إلى حد كبير بعصر الحداثة وما بعد الحداثة ، وبالوعى بتمزق الأواصر بين النص وإطاره المرجعى ، وانفصام العلاقة بين الكاتب والواقع الذى يصدر عنه . فالاستعارة استبدال ينهض على نوع خاص من المثلية ، التى يحتفظ فيها كل من الطرفين باستقلاليته وحركيته ؛ ذلك لأن الاستعارة ليست « نقل الاسم عن الشىء » كما هو الحال فى الكناية ، ولكنها إبقاء للشىء على ما هو عليه أولا ، ثم « ادعاء معنى الاسم للشىء » فوق ذلك أى إبداع معادل مغاير كلية لا يعترف بالعلاقة الشرطية ، ولا حتى بالمنطق السببى . ولكنه فى خلقه لواقع بديل يبلور كل سمات الواقع المستعاض عنه بأبلغ من كل المحاولات المباشرة لتقديم صورته ؛ وهذا هو ما يعنيه الجرجانى بقوله إنه « إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم ، لم يكن الاسم مزالا عما وضع له ، بل مقرا عليه » ؛ فإقرار اسم الشىء عليه ، هو أول شروط الاستعارة عنده ، وأبرز خصائصها . وإقرار الاسم على ما هو عليه ينطوى على مبدأ احترام شيئية هذا الشىء ؛ وهو ما يمكن ترجمته ، على مستوى العملية الإبداعية ، إلى مبدأ استقلالية كل من النص الأدبى والواقع ، وإقرار كل منهما على ما هو عليه ، وعدم الخلط بينهما ؛ أى الاعتراف بنصيّة النص وواقعية العالم ، لا نصيّة العالم وواقعية النص ؛ بمعنى الوعى بأنهما ينتميان إلى مجالين نوعيين متباينين كل التباين .

وإذا كنت قد أشرت من قبل إلى أن استقلالية النص الأدبى لا تعنى استقلاله كلية عن الأطر المرجعية التى يصدر عنها ، أو يتوجه برسالته الأدبية إلى جمهوره فى ظلها ، فإننى أود ونحن بصدد تناول الجانب الدلالى من الاستعارة ، أن أنفى عن فكرة الاستقلالية تلك اتهاما شائعا طالما لصق بها زورا ، ونفر الكثيرين منها ؛ ألا وهو توهم أن تأسيس الأدب لاستقلاليته تلك ، يتم على أساس فصم عرى علاقته بالواقع ، أو إيهانها على أقل تقدير ؛ وهذا ما يؤدى من ثم إلى النيل من قدرته على الفاعلية فى الواقع الذى يصدر عنه ، ويطمح إلى التأثير فيه . وهى فكرة أقل ما يقال فيها أنها خاطئة ، إذ تتعمد فى الواقع قلب الحقيقة رأساً على عقب ؛ لأنه كلما ازدادت استقلالية الأدب كلما أرهف ذلك قدرته على التأثير . فاستقلالية النص الأدبى لا تجهز على دوره الاجتماعى ، ولا تعزله عن الواقع ، أو تؤثر على اضطلاعه برسالته ، مهما كان تصورنا لطبيعة هذه الرسالة ، ولكنها على العكس من ذلك توسع أفق هذا التأثير ، وتعمم فائدة تلك الرسالة ؛ بل نستطيع بسببها أن نبرهن كذلك على خطل الزعم بأن « الأدب لا يشارك مباشرة فى الثورة لأنه نشاط يتميز باستقلاليته ، لأن الجهد المبذول لتأكيد هذه الاستقلالية فى ممارسة الكتابة ، عمل ينطوى فى حد ذاته على ثورة جذرية ؛ ومن هنا يصبح نموذجاً للثورة السياسية المبتغاة . هذا فضلا عن أن قراءة لاكان البنيوية لفرويد كشفت عن وجود علاقة حميمة بين الثورة السياسية والتجديد الأدبى ، ذلك لأن خبرة الذات بالتناقضات ، وبالأزمة ، وبطرح التساؤلات المؤدية إلى ممارسات جديدة ، تعد من الأساسيات الضرورية للنضج النفسى ، وللتقدم السياسى ، ولإنتاج الأعمال الأدبية الحديثة على السواء »(١٢٥) . هذا فضلا عن أن هذه الاستقلالية ، هى الشرط الضرورى الأول لإمكان قيام حوار جدى خلاق بين طرفى العلاقة التى يدخل فيها النص ، سواء أكانت علاقة بالواقع أم بالقارىء . وفى نطاق هذه الاستقلالية المهمة لا يبدو الواقع ماثلا للعيان ، وذا حضور رازح كما هو الحال فى الكناية ، التى لا يتمتع طرفاها بالاستقلالية نفسها التى لطرفى الاستعارة ، ولكنه يتلفع دائما بشىء من الغياب ؛ ولكنه غياب لا يقل فعالية عن الحضور ؛ لأنه من النوع الذى يصفه جادامر ؛ « إن الغياب ينطوى على نوع من الحضُور . إنه ليس عدما ، أو نفيا للوجود ، ولكنه نوع آخر من الوجود . إنه الوجود فى حالته الشعرية لأنه وجود ملفع بالصمت »(١٢٦) .

فغياب أحد طرفى الاستعارة ، وهو عادة طرفها الأول الذى يدعوه ريتشاردز الفحوى ، أو يسميه سابير نقطة الانطلاق ، وهو الإطار

المرجعي بالنسبة للعلاقة الاستعارية بين النص الأدبي والإطار المرجعي ، هو من هذا النوع من الغياب الذي يشير إليه جادامر ؛ وهو غياب لا يلغي وجود ، أو حتى فاعلية الإطار المرجعي ، ولكنه يحرر النص من التبعية له ، ويعزز استقلاليته ، ومن ثم قدرته على إدارة حوار فعال معه . لأن هذا النوع من الغياب لا يرهف جدلية الحوار فحسب ، ولكنه يؤكد وجود الطرف الغائب بأفعل طرق التأكيد وأكثرها إقناعا . فوجود الواقع من حيث هو واقع ، لا يتحقق إلا في صورته المتعينة وحدها ، أما وجوده خارج هذه الصورة المتعينة ، فلابد أن يأخذ صيغة أخرى . وتقدم الاستعارة ، عبر هذا الغياب ، أكثر صور هذا الوجود الأخرى إقناعا ، ليس فقط لأنها تعترف بأن لكل من طرفيها خصائصه المتفردة ، ولكن أيضا لأنها تعقد بين هذين الطرفين علاقة لا تقل قوة ووثاقة عن علاقة اللفظة بدلالتها . « فالكلمة ، أو الإشارة ، هي حضور قائم على غياب ، وتنطوي على معنى فحسب لأنها تميز ، وتقيم التعارضات ، وتستبعد »[١٢٧] . ذلك لأن عملية توليد المعنى تنهض على آليات عملية التمييز وإقامة التعارضات والاستبعاد ؛ إذ تستلزم حركية عملية الفهم إجراء هذه الخطوات جميعا ، حتى يتخلق المعنى ، لا في الفراغ ، وإنما من خلال علاقته بكل ما ليس هو ؛ أي بنقائضه التي تضفي عليه كينونته وهويته . ولهذا كله علاقة بعادات التفكير ، وبطبيعة تدريب العقل على الاستنتاج السببي أو الاستنباط ، الذي يعتمد غالبا على تنظيم المفردات في منظومات من المزدوجات بينها علاقات تعارض ثنائية .

فلكي ندرك مثلا أن شخصا ما ذكر ، فإن هذا يعني في الوقت نفسه أنه ليس أنثى ؛ إذ ينطوي مفهوم الذكورة فيه على استبعاد مفهوم الأنوثة عنه ، على الصورة التي يبدو معها مفهوم الذكورة نفسه ، خاليا من المعنى ما لم يتخلق عبر هذا التناقض مع ضده الصريح ، لا مع توليفة من النقيضين كالخنوثة مثلا . لكن ما يحققه هذا الغياب الحضور الفاعل في الاستعارة أهم كثيرا من مجرد إتاحة مناخ تخليق المعنى الدلالي الإدراكي ، إذ إنه يتيح المجال أمام تزامن الخبرات والخصائص الكيفية المتضادة فيما يسميه ما يكل آبتر[١٢٨] عملية التفاعل التوليدي Synergy أو التفاعل التآزري ، وهي عملية تفاعل بين عمليتين تتعاونان معا لإنتاج تأثير لا تستطيع أي منها تحقيقه بمفردها . وهذا التفاعل التوليدي هو السمة الأساسية في توليد المعاني الإدراكية في داخل الاستعارة الحية ، التي تتميز بطبيعة الحال عما يعرف باسم الاستعارات الميتة (وهي الصيغ الاستعارية التي كفت من كثرة شيوعها واستعمالها عن أن تكون استعارة ، وأصبحت مصطلحا ، له بالنسبة لدلالته ما لعلاقة جانبي الإشارة اللغوية بعضهما ببعض من حتمية وآلية ، مثل تعبيرات كتف الجبل ، أو رجل المائدة ، أو قرأت شكسبير وأنت تقصد أعماله . . الخ) بحاجتها إلى عملية عقلية ، يتم فيها التفاعل بين مجموعة من الخبرات والمعارف المعلومة والمتوقعة ، وأخرى غير معروفة أو متوقعة ، بصورة تتراكب فيها هويتا المجموعتين ، وتتزامن تناقضاتها ، عبر آليات ما يدعوه الشكليون الروس بالتقديم والتأخير ، لا بمعناهما النحوي القديم ، وإن كان فيه منه الشيء الكثير ، ولكن بمعناهما النقدي الجديد ، حيث يشير التقديم Foregrounding إلى إبراز بعض الخصائص إلى المقدمة وإحلالها مكان الصدارة ، على حين يعني التأخير Backgrounding دفع بعضها الآخر إلى الخلفية ، من أجل توليد الدلالات الجديدة التي يلعب فيها صائغ الاستعارة ومتلقيها دورا فاعلا .

وإذا اتخذنا هذا مدخلا إلى قواعد الإحالة الأدبية ، سنجد أن الحساسية الحديثة التي تنهض على الأساس الاستعاري ، قد استبدلت بعلاقات المحاكاة علاقات التناظر . فالنص الحداثي لا يطمح إلى محاكاة الواقع ، ولكن إلى خلق واقع مواز ، تحكم علاقته بالإطار المرجعي الذي صدر عنه آليات عملية التناظر . " لذي يمكننا إلقاء المزيد من الضوء عليه إذا ما عدنا مرة أخرى إلى حديث الجرجاني المهم عن الاستعارة . فالاستعارة عنده هي « أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره ، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه ، وتجريه عليه »[١٢٩] . فالقاعدة التي تحكم الاستعارة ليست المحاكاة ، كما هو الحال في الكناية ، وإنما قاعدة التناظر أو الاستبدال . وهي قاعدة تعترف ضمنيا بوجود حوار مستمر بين النص الأدبي والواقع الذي صدر عنه من ناحية ، والنص وغيره من النصوص السابقة عليه والفاعلة فيه وحتى المستبعدة عن أفقه ، من ناحية أخرى . هذا وتنهض قواعد الإحالة الجديدة كذلك على الرؤية الجدلية المتغيرة للعالم ، في مقابل النظرة الثابتة له والفكرة الجامدة عنه . فالمنطلق الاستعاري يعتمد على عنصر التباين ، الذي يتبلور في الاستعارات من خلال تجاور الرؤى واحتكاك الدلالات ، وإفساح المجال للخيال لإعادة صياغة الصورة الواقعية في مصطلح صورة مغايرة . ولا شك أن هذا الجدل المستمر بين التجاور والتغاير استطاع أن يحقق نقلة كيفية في بنية النص الأدبي .

ولا تكتفي قواعد الإحالة الاستعارية بتأكيد استقلالية طرفيها كل عن الآخر ، ولكنها تعمد كالاستعارة نفسها إلى خلق فجوة عمدية بين الطرفين . ولهذه الفجوة العمدية علاقة وثيقة بذلك الغموض الذي يتهمون به كثيراً من الأعمال الأدبية الجديدة ؛ « لأن فهم الكثير من أعمال الأدب الحديث أمر بالغ الصعوبة ، والسبب الرئيسي في ذلك ناجم عن بعض الاضطرابات ، والتحريفات العمدية ، على أي من محوري اللغة الاستبدالي أو السياقي . . . . . . وليس من قبيل المبالغة القول إن بعض الكتابات الأدبية الحديثة مثل كتابات جرترود شتاين وصامويل بيكيت تطمح إلى بلوغ وضع الحبسة »[١٣٠] . لكن اتساع هذه الفجوة يؤدي ، على صعيد العملية الإدراكية ، إلى إرهاف عملية الإثارة العقلية ، وإزكاء حدة الاستمتاع بها ؛ « فقد أثبتت البحوث السيكلوجية والفسيولوجية على السواء وجود علاقة بين الأحداث غير المتوقعة ومستوى الإثارة ، هذا فضلا عن أن عملية التفاعل التوليدي تطرح بصورة من الصور لغزا عقليا ، ومن هنا فإن إرهاف حدة الإثارة قد تكون من الأمور الضرورية للتعامل مع هذا اللغز »[١٣١] ، على الصورة التي نجد معها أنه كلما اتسعت الفجوة في هذا المجال ، تصاعدت حدة الإثارة . لكن هذا ليس السبب الوحيد لتأكيد تلك الفجوة ، لأن الرغبة في تأكيدها ، أو توسيع هوتها ، لها علاقة وثيقة بطبيعة الظروف المتغيرة التي يمارس فيها الكاتب الحديث عمله ؛ فقد حرمته المتغيرات الجديدة من القدرة على صياغة فكرة لها قدر نسبي من الثبات عن الواقع الذي يتعامل معه ، ليس فقط بسبب سرعة إيقاع التغير العاتية ، التي تعصف بكل الأفكار الثابتة عن الواقع وهي لما تزل في لفائف الميلاد ، ولكن كذلك بسبب استشراء النزعة الشكية ،

وتغلغلها فى نسيج عملية التفكير ذاتها . وكان من الطبيعى أن ينتاب الشك أول ما ينتاب تلك العلاقة الخلافية بين النص والعالم ؛ وذلك « لأن الخلط بين النظرة الشكية والرؤية الإنسانية عندما يحدث ، فإنه يحدث عادة بالنسبة لقضية ما إذا كان النص يعنى شيئا ما فى العالم الخارجى ، ويشير إليه »[١٣٢] أم لا . خصوصا وأن من سمات الاستعارة انتهاك حرمة العلاقات السياقية ، وفصم عرى الأواصر الاقترانية ، والإجهاز على التوقعات المألوفة ، والإطاحة بالكلمات التى يجر بعضها بعضا ، بسبب العادات الاستعمالية ، والاستنامة إلى دعة الكليشيهات أو الترابطات المكرورة .

ووسط هذا المناخ المفعم بالشكوك ، وفقدان اليقين ، تصبح العلاقة الاستعارية بين النص والعالم هى العلاقة الوحيدة الممكنة . ولا تتحقق هذه العلاقة دلاليا كما برهنت استقصاءات مدرسة براغ المهمة فى هذا المجال فى نطاق العالم الدلالى المحدد لكل من طرفى هذه العلاقة الشائقة المعقدة ، ولكن فى نطاق ما يدعوه موكاروفيسكى عالم الدلالات الثانوية أو الإضافية ، وهى المنطقة الدلالية التى تتخلق معنويا (سيمانتيا) من جدل طرفى الاستعارة . فإذا كانت « الاستعارة والكناية تشترك مع معظم الصيغ المجازية الأخرى فى مبدأ رئيسى وهو أنه فى نطاق كل منهما يتم استبدال كلمة جديدة وغير متوقعة ـ تسمى أحيانا بالأداة ـ بكلمة أخرى فى سياق معين ـ تعرف تقليديا بالفحوى ـ فإن هاتين الصيغتين البلاغيتين تختلفان بعد ذلك فى كل شىء بشكل أساسى ؛ لأن طرفى الاستعارة ، الثابت منهما والمتحول ، يتراكبان إلى حد ما ، من حيث سبيلهما إلى المعنى الإضافى الجديد ، لا من حيث ملامحهما الدلالية التى لا يرتبط بعضها ببعض على الإطلاق كما يؤكد موكاروفيسكى . فليست الاستعارة تشبيها بليغا ، ولا هى صورة تنبثق حية ومتوهجة أمام العين كما يدعو أرسطو ؛ لأن المعنى الأساسى للكلمة المألوفة ، وذلك المعنى الجديد الذى يدلف إلى السياق بفعل الاستعارة يؤثر على الوعى بدرجة واهنة ، وفى بعض الأحيان لا يؤثر فيه على الإطلاق ، وهذا ما يؤدى إلى قدر من التشوش بسبب المعنى الإضافى الجديد »[١٣٣] . وربما كان التشوش هو السبب فى صعوبة تبين حقيقة العلاقة بين طرفى بعض الاستعارات المركبة . والعلاقة الاستعارية بين النص والعالم فى أدب الحساسية الجديدة من أكثر العلاقات الاستعارية تركيبا ، وربما كان هذا كذلك هو السر فى القول بأن الاستعارة تهتم بإشكاليات الهوية ، على حين يهتم التشبيه بقضايا التماثل والمشابهة ، وشتان بين الاثنين ؛ ولهذا السبب فضل البلاغيون الاستعارة على التشبيه ، أو وضعوها فى مكانة أرقى منه . وربما كان السبب كذلك هو انتفاء علاقة التراتب الهرمية بين طرفى الاستعارة ، على عكس ما واجهناه فى الكناية . وكل ربما من هذه « الربمات » قادرة وحدها على تبرير هذا التشوش ، ولكنها لا تستطيع وحدها فك شفرته ، ومن هنا كان لابد من أخذها جميعاً فى الحسبان .

(١٤) الأساس الاستعارى للحساسية الجديدة :

هذا الأساس الاستعارى لقواعد الإحالة هو الأساس الذى تنهض عليه كتابات الحساسية الجديدة . وهو كما رأينا أساس مغاير كلية لذلك الذى اعتمدت عليه أغلب الكتابات التى سادت فى واقع الأدب العربى الحديث قبلها . ونستطيع من السمات المتعددة لكتابات الحساسية الجديدة ، التى تعرفنا بعضها من قبل ، تلمس بعض ملامح اختلاف تلك الحساسية عن سابقتها ، وهو اختلاف يوشك أن يشارف حدود التناقض ، ليطرح الحساسية الجديدة بوصفها حساسية مفارقة كلية لسابقتها ، لا مكملة لها . فبدلا من فكرة المسح الأدبى لقضايا الواقع الاجتماعى ، التى دارت فى فلكها معظم كتابات الحساسية السابقة ، تقدم الحساسية الجديدة فكرة العالم الموازى ، الذى يتسم بقدر من المرافقة للعالم الواقعى وقدر من المفارقة له فى الآن نفسه .

فالعالم الذى يقدمه النص الجديد ليس بأى حال من الأحوال انعكاسا للعالم الواقعى ، ولكنه إبداع لعالم جديد . قد يشابه العالم الواقعى فى أشياء ، ولكنه يختلف عنه فى أشياء كثيرة . وبرغم هذه الاختلافات ، أو بالأحرى بسببها ، يستطيع هذا العالم الموازى أن يرهف وعينا بالعالم الواقعى ، ويعمق فهمنا له ، بصورة أعمق من كل ما استطاعت الانعكاسات الفوتوغرافية التى قدمتها كتابات الحساسية السابقة أن تحققه . ذلك لأن هذا العالم الموازى يتسم بقدر كبير من الاستقلال والتكامل ، لأنه طرح عن أفقه فكرة المعطى الكائنى كلية ، واستبدل بها فكرة المنطق الداخلى للعمل ، كما طرح عنه فكرة اعتماد العمل على قواعد العالم الخارجى ، واستعاض عنها بالذاكرة الداخلية له . وقد أدى هذا من ثم إلى استبدال المنطق الجدلى بالمنطق الصورى . ومن هنا انتهت مع تلك الكتابات الجديدة مسألة تناول التجربة من الخارج ، لأنها استطاعت تحقيق قدر عميق من اندغام الذات فى الموضوع بدلا من انفصالها السابق عنه . فقد أدركت هذه الحساسية ما أكتشفه لاكان من أن « الذات نشاط وليست شيئا . . . . وأن الذات تنتج كينونتها من خلال عملية تأملها لذاتها ، وأنها عندما تنشغل بموضوع آخر خارجها ، لا تكون لها أى كينونة سوى نشاطها بوصفها منشغلة بهذا الموضوع »[١٣٤] .

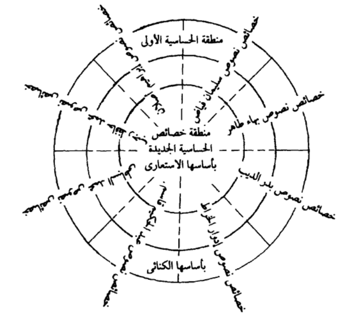
وقد حققت تلك الكتابات هذا كله ، لأنها تعتمد على مجموعة جديدة من قواعد الإحالة التى تؤسس علاقة النص مع العالم على منطق الاستعارة المغاير كلية للمنطق الكنائى ، الذى انطوت عليه الكتابات السابقة عليها ، التى كانت بلا شك رد فعل عليها ، بالقدر نفسه الذى كانت الحساسية الأولى رد فعل على النصوص القصصية التراثية السابقة عليها ، والتى عمدتها جميعا النص العظيم (ألف ليلة وليلة) . وقد كان هذا النص بمثابة النص الأب ذى السطوة الجبارة التى قامت نصوص الحساسية الأولى بتمردها الأوديبى عليه ؛ فقد كانت محاولتها لخلق مواضعات قصصية جديدة ذات علاقة وثيقة بالواقع الاجتماعى مرتوية من رغبة قوية فى طرح النص الجديد فى مواجهة النص الخيالى ، الذى كرسته (ألف ليلة وليلة) من خلال إقامتها لمملكة القص فى أرض الخيال العامرة بالخوارق والمعجزات .

فقد كان العصر ولوعا بـ « الموضوعية » والحياد ، شغوفا بـ « الحقيقة » ؛ ومن هنا اتسم كثير من نصوص تلك الحساسية الأولى ، التى سميت تجاوزا بالحساسية الواقعية ، (أقول تجاوزا لأنها اتسمت بإيقاع الواقع فى أحابيل تصوراتها عنه ، الثابتة والخاطئة غالبا) ، باستئصال كل شىء له علاقة بالخيال من عالمها ، وبالحرص على مراعاة الدقة الحرفية فى مطابقة الواقع ومضاهاة جزئيات العالم النصى به باستمرار . لكن ما بقى ببعضها من أطياف الخيال ومن بقايا

الاستعارات هو الذى أنقذها من الجفاف والشحوب . . وإن كانت أى كتابة قصصية تطمح إلى خلق إيهام بالواقع تنحو إلى تحكيم السياق فى الاستعارة ، ومن ثم تحجيم دورها فى تلك النصوص . لكن الإسراف فى مضاهاة الواقع فى بعض هذه الأعمال الأولى ، كان من العوامل التى نفّرت منها كثيراً من الكتاب ، الذين أدركوا أن طبيعة الواقع المتغيرة ، وسطوة أجهزة الإعلام التى أخذت فى منافسة الكاتب فى الاضطلاع بهذا الدور الوثائقى أو التسجيلى ، تدفعها إلى الإمعان فى تجنب جادة هذا الطريق ، خصوصاً وأن التوحد بين أجهزة الإعلام وأجهزة الثقافة فى معظم البلدان العربية ، جعل من العسير التمييز بين تسجيل الكاتب الموضوعى ، وتزييف الجهاز الإعلامى الذى لا يمكن ، بحكم وظيفته نفسها ، تنزيهه عن الغرض . كما أن التوحيد بين مؤسسة السلطة ، وتلك الأجهزة فى معظم البلدان العربية ، دفعها إلى تقديم صورة للواقع أبعد ما تكون عن الحياد والموضوعية هى كذلك .

لهذا كله كان رد فعل كتاب الحساسية الجديدة على قواعد الحساسية الأدبية السائدة لا يقل حدة عن رد فعل النص « الواقعى » التقليدى على مواضعات النص الخيالى والتراثى القديم . وكما كان رد الفعل الأول فرديا ومتناثرا فى بادىء الأمر ، ثم ما لبث أن تبلورت ملامحه ، وترسخت قواعده بعد ذلك ، كان هذا هو الحال بالنسبة لكتابات الحساسية الجديدة التى بدأت هى الأخرى ردود فعل فردية نجحت الحساسية السائدة فى تهميشها ، وبخاصة فى بداياتها الأولى على أيدى بشر فارس ، وعادل كامل ، وبدر الديب ، وفتحى غانم ، ثم يوسف الشارونى ، وإدوار الخراط من بعدهم ، حتى جاءت مرحلة الستينيات بتناقضاتها المعقدة التى دفعت عددا من أبرز كتاب الحساسية الأولى ومن أرسخهم مكانة فى ساحتها آنذاك ، مثل يوسف إدريس ، إلى إجراء تغييرات جذرية على استراتيجياته النصية ، كما أشرت من قبل . حتى جاء هذا الجيل الجديد من الكتاب الذى عرف باسم جيل الستينيات ، الذى بدأ فى ممارسة الكتابة فى مناخ مغاير كلية لم يكن ليسمح له ، لا بمنافسة أجهزة الإعلام فى تقديمها لصورة الواقع الفوتوغرافية ، أو حتى « الواقعية » بالمعنى التقليدى ، ولا بطرح الخيال كلية عن أفق عالمه الأدبى ، كما فعل كتاب الحساسية الأولى ؛ فجاءت كتاباتهم فى أغلبها مغايرة من حيث قواعد إحالتها للكتابات السابقة عليها ، بالصورة التى أثرت مواضعاتها واستراتيجياتها على كتابات عدد غير قليل من الكتاب الذين رسخت أقدامهم فى أرض الحساسية الكنائية وأصبحوا من أعمدتها الرئيسية كنجيب محفوظ على سبيل المثال ، وإن لم يستطع عدد غير قليل من كتاب جيل الستينيات المجيدين أن يخلص عالمه كلية من بقايا المؤثرات الكنائية ، التى يتفاوت أثرها على كتاب هذا الجيل من كاتب إلى آخر . وبسبب مسألة تغليب مجموعة من العناصر على الأخرى ، (والتى أشرت إليها فى القسم العاشر من هذه الدراسة) ، فإن عناصر هذه الحساسية الجديدة تتفاوت من حيث درجة نقائها من كاتب إلى آخر ، بل إن هناك عدداً من كتاب هذا الجيل ينتمون إليه من حيث العمر وتوقيت الكتابة فحسب ، ولكنهم ينتمون من حيث الحساسية إلى الحساسية السابقة .

فحينما نتحدث عن أى من الحساسيتين ، فإننا نتكلم فى الواقع عن مجموعة من الممارسات التى تتشكل من خلال عدد من الممارسات الفردية ، التى تتفاوت بعدا وقربا من هذا الجوهر النظرى ، الذى ندعوه بالحساسية ، والذى لا يتبلور فى كتابات كاتب بعينه ، مثله فى ذلك مثل الشخصية القومية التى لا تتجسد فى شخص واحد ، وإنما تتشكل ملامحها من مجموعة الخصائص المشتركة بين الأغلبية الممثلة لها . ومن هنا فإننا إذا أردنا أن نرسم خريطة لهذه الحساسية الجديدة سنجد أن هذه الخريطة تبدو على الشكل التالى :



وبقدر تفاوت الكتاب من حيث اقترابهم من مركز هذه الدائرة . أو بعدهم عن هذا المركز ، نجد كذلك أن أعمال الكاتب الواحد لا تقع على المسافة نفسها من مركز هذه الدائرة ؛ فعلى حين يقترب بعضها من المركز ، أى من الجوهر المصفى لتلك الحساسية الجديدة ، يقترب بعضها الآخر من الدائرة الخارجية ، أى من عالم الحساسية الأولى . وكما كان الحال بالنسبة للحساسية الأولى ، التى نفت معظم الكتاب الذين بشروا بالحساسية الجديدة إلى هامش الحركة الأدبية التى سيطرت عليها آليات الحساسية الكنائية ، فإن الحساسية الجديدة تنحو هى الأخرى إلى تهميش أعمال الكتاب الذين لا يزالون يكتبون فى نطاق الحساسية التى جاوزتها حركة الحياة ، ومقتضيات التغيير ؛ وربما يفسر ذلك سر شكوى معظم هؤلاء الكتاب من انحسار اهتمام الكتاب والنقاد على السواء بأعمالهم . وإذا كنا قد اكتفينا هنا بإرساء الأساس الجمالى لتلك الحساسية ، فسوف نعود إلى دراسة ملامحها الجمالية ، كما تجلت فى التطبيق ، فى دراسة قادمة .

الهوامش :

(١) لا تنطبق تلك القواعد فحسب على المجتمع الأوروبى الذى استقى منه فوكو أمثلته التطبيقية ، ولكنها تنطبق كذلك على مجتمعنا العربى ، راجع ميشيل فوكو ، (أركيولوجيا المعرفة) :

Michel Foucault, **The Archaeology of Knowledge & the Discourse on Language**, Trns, A, M, Sheridan Smith, (New York, Panthean Books, 1972), p. 126.

(٢) هي « الحساسية الجديدة : دراسة في آليات تغير الحساسية الأدبية » ، مجلة (المنار) ، باريس ، عدد يونيو ، حزيران ١٩٨٥ .
(٣) راجع مجلة (الثقافة الجديدة) القاهرية ، التي تصدر عن الثقافة الجماهيرية ، العدد الثاني ، نوفمبر ١٩٨٦ .
(٤) شهادة سعد الدين حسن ، المرجع السابق .
(٥) شهادة إبراهيم أصلان ، المرجع السابق .
(٦) شهادة محمد سليمان ، المرجع السابق .
(٧) شهادة جار النبي الحلو ، المرجع السابق .
(٨) شهادة سعيد الكفراوي . المرجع السابق .
(٩) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
(١٠) شهادة مصطفى أبو النصر ، المرجع السابق .
(١١) شهادة سعيد الكفراوي . المرجع السابق .
(١٢) شهادة يوسف القعيد ، المرجع السابق .
(١٣) شهادة سعيد الكفراوي ، المرجع السابق .
(١٤) شهادة محمد سليمان ، المرجع السابق .
(١٥) شهادة مصطفى أبو النصر ، المرجع السابق .
(١٦) شهادة يسري الجندي ، المرجع السابق .
(١٧) شهادة شمس الدين موسى ، المرجع السابق .
(١٨) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
(١٩) شهادة إبراهيم عبد المجيد ، المرجع السابق .
(٢٠) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
(٢١) شهادة حلمي سالم ، المرجع السابق .
(٢٢) شهادة يوسف القعيد ، المرجع السابق .
(٢٣) راجع شهادة يوسف أبو رية ، المرجع السابق .
(٢٤) شهادة حلمي سالم ، المرجع السابق .
(٢٥) شهادة جار النبي الحلو ، المرجع السابق .
(٢٦) شهادة سعيد الكفراوي ، المرجع السابق .
(٢٧) شهادة حلمي سالم ، المرجع السابق .
(٢٨) شهادة عبد الحكيم قاسم ، المرجع السابق .
(٢٩) أورد هذا التعريف سعيد الكفراوي في شهادته ، بالمرجع السابق ، وهو منقول بشيء من الاقتضاب والتصرف عن دراسة إدوار الخراط « مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينيات » ، التي نشرت أولا في (فصول) المجلد الثاني العدد الرابع ، يوليو سبتمبر ١٩٨٢ . ثم نشرت بعد ذلك مقدمة لكتاب (مختارات القصة القصيرة في السبعينيات) ، مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٢ . وقد آثرت الاحتفاظ بتعريف إدوار الخراط / سعيد الكفراوي كما هو ، برغم وعيي بابتسار الكفراوي له ، ومعرفتي بأن فهم الخراط للحساسية الجديدة أكثر تعقيدا وتراكبا من ذلك ، لأنه يهمني هنا تسجيل كيف شاع فهم هذا المصطلح ، لا لدى العامة ، وإنما لدى جمهرة الكتاب أنفسهم .
(٣٠) راجع يحيى حقي ، (خطوات في النقد) ، القاهرة ، مكتبة العروبة ، د . ت . ص ٩ ـ ٣٣ ، ٥٩ ـ ٦٧ .
(٣١) من مجموعته (أرخص ليالي) ، القاهرة ، سلسلة الكتاب الذهبي ، دار روز اليوسف ، ١٩٥٤ .
(٣٢) من مجموعته (حادثة شرف) ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٥٩ .
(٣٣) من مجموعته (لغة الآي آي) ، القاهرة ، سلسلة الكتاب الذهبي ، دار روز اليوسف ، ١٩٦٦ .
(٣٤) من مجموعته (النداهة) ، القاهرة ، سلسلة روايات الهلال ، دار الهلال ، ١٩٦٩ .
(٣٥) من مجموعته (بيت من لحم) ، القاهرة ، عالم الكتب ١٩٧١ .
(٣٦) كينيث بيرك (مقولة مضادة) :
Kenneth Burke, **Counter — Statement,** (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1968), pp. 124 — 25.
(٣٧) بنديتو كروتشه ، (علم الجمال) ، ترجمة نزيه الحكيم ، دمشق ، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق ، ١٩٦٣ ، ص ٥ .
(٣٨) أ . ف . سكوت ، (المصطلحات الأدبية الراهنة) :
A. F. Scott, **Current Literary Terms,** (London, Macmillan, 1965).
(٣٩) روجر فاولر (معجم المصطلحات النقدية الحديثة) :
Roger Fowler, **A Dictionary of Modern Critical Terms,** (London, Routledge and Kagan Paul, 1973), p. 169.
(٤٠) للمزيد من التفصيلات انظر ، المرجع السابق ، ص ١٧٠ .
(٤١) راجع ، رايموند وليامز ، (كلمات مفاتيح) :
Raymond Williams, **Key Words A: Vocabulary of Culture and Society,** (London, Fontana / Croom Helm, 1976), pp. 235 — 38.
(٤٢) المرجع السابق ، ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨ .
(٤٣) إيهاب حسن ، « ما بعد الحداثة » :
Ihab Hassan, "Post Modernism", **New Literary History,** Vol, III No. 1, Autumn 1971, pp. 5 — 30.
(٤٤) راجع كتاب برادبري وماكفرلين (الحداثة) :
Malcolm Bradbury and James Mcfarlane (edits), **Modernism 1890 — 1930,** (London, Penguin Books, 1976), p. 13.
وهو من أهم الكتب عن هذا الموضوع ، وقد طرح الكتاب كله بصفحاته الـ ٦٨٤ وبكتّابه الذين بلغ عددهم ثلاثة وعشرين كاتبا كتعريف لها ، أو محاولة للإحاطة بمختلف جوانبها .
(٤٥) أورتيجا إي جاسيت ، النص مقتبس من المرجع السابق ، ص ٢٨ . وهو من كتابه :
Ortega Y Gasset, **The Dehumanization of Art,**
(٤٦) المرجع السابق .
(٤٧) للمزيد من التفصيلات حول هذا الموضوع راجع : تشارلز ريمبار ، (نهاية البذاءة) :
Charles Rembar, **The End of Obscenity: The Trails of Lady Chatterley, Tropic of Cancer, and Fanny Hill,** (London, Andre Deutsch, 1969), pp. 528.
(٤٨) تيري إيجيلتون ، (النظرية الأدبية) :
Terry Eagleton, **The Literary Theory,** (Oxford, Basil Blackwell, 1983), p. 54.
(٤٩) المرجع السابق ، ص ٥٩ .
(٥٠) كينيث بيرك ، (فلسفة الشكل الأدبي) :
Kenneth Burke, **The Philosophy of Literary Form,** (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1973), p.l
(٥١) جيفري سامونز (علم الاجتماع الأدبي والنقد التطبيقي) :
Jeffrey Sammons, **Literary Sociology and Practical Criticism: An Inquiry,** (Bloomington, Indiana University Press, 1977), p. 5.
(٥٢) بيير ماشري ، (نظرية الإنتاج الأدبي) :
Pierre Macherey, **A Theory of Literary Production,** trns. Geofferey Wall, (London, Rouledge & Kagan Paul, 1978), p. 53.
(٥٣) المرجع السابق ، ص ١٩ .
(٥٤) راجع سلسلة المقالات التي نشرها يحيى حقي عن مجموعة لاشين الأولى (سخرية الناي) ، في (كوكب الشرق) ، فبراير ١٩٢٧ ، وجمعها بعد ذلك في (خطوات في النقد) ، ص ٩٠ ـ ٣٣ ، حيث لام لاشين على اقتباسه قصته « انفجار » عن تشيخوف ؛ كذلك مقالة معاوية محمد نور ، « طاهر لاشين القصصي » ، (السياسة الأسبوعية) ، ٥ يونيو ١٩٣٠ التي تناول فيها مجموعة محمود طاهر لاشين الثانية (يحكى أن) » ، ولامه فيها لأنه أخذ أقصوصتين أولاهما من تشيكوف ، والثانية من ميترلنك ولم يذكر المصدر .
(٥٥) راجع البيان المهم الذي نشرته جريدة (السياسة الأسبوعية) ، ٢٨ يونيو ١٩٣٠ ، بعنوان « الدعوة إلى خلق أدب قومي » ، الذي وقعه ستة من كتاب هذه المدة الشبان هم محمد أمين حسونة ، ومحمد زكي عبد القادر ، ومحمد عزت موسى ، ومحمد الأسمر ، ومعاوية محمد نور ، وزكريا عبده . وكذلك المقالات الضافية التي مهدت له ونشرها موقعوه على امتداد العام السابق على نشره في الصحيفة نفسها ، والمناقشات الحامية التي أثارها نشر هذا البيان في الأعداد التالية من السياسة الأسبوعية .

(٥٦) شهادة محمود الوردانى ، (الثقافة الجديدة)، العدد المشار إليه من قبل .
(٥٧) شهادة إبراهيم أصلان ، المرجع السابق .
(٥٨) شهادة سعيد الكفراوى ، المرجع السابق .
(٥٩) شهادة محمد سليمان ، المرجع السابق .
(٦٠) شهادة إبراهيم عبد المجيد ، المرجع السابق .
(٦١) شهادة حلمى سالم ، المرجع السابق .
(٦٢) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
(٦٣) رفقى بدوى ، المرجع السابق .
(٦٤) شهادة حلمى سالم ، المرجع السابق .
(٦٥) شهادة إبراهيم عبد المجيد ، المرجع السابق .
(٦٦) شهادة حلمى سالم ، المرجع السابق .
(٦٧) شهادة عبد الحكيم قاسم ، المرجع السابق .
(٦٨) المرجع السابق .
(٦٩) شهادة يوسف أبو رية ، المرجع السابق .
(٧٠) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
(٧١) شهادة يوسف أبو رية ، المرجع السابق .
(٧٢) راجع القسم الأول من كتاب دافيد لودج (أشكال الكتابة الحديثة) :
David Lodge, **The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature,** (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977), p. 70.

وهو الفصل الذى يقدم فيه عرضا لمسيرة النظرية النقدية بوصفها استقطابا بين نزعتين أساسيتين : نزعة « ماذا » يقدم الأدب ، بتركيزها على المحتوى والرسالة ؛ ونزعة « كيف » ؛ بسعيها إلى استقصاء آليات الشكل الأدبى وبنيته . وراجع بخاصة ص ٧٠ .
(٧٣) المرجع السابق ، ص ٧٠
(٧٤) رومان ياكبسون ، « بعدان من أبعاد اللغة ونمطان من الاضطرابات اللغوية : الحبسة » :
Roman Jakobson, Two Aspects of Language and Two Types of Linguistic Disturbances — Aphasia" in Roman Jakobson and Morris Halle, **Fundamentals of Language,** (The Hague Mouton, 1956).
(٧٥) دافيد لودج ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٧٦ .
(٧٦) محمد بن عبد الجبار النفرّى ، (المواقف والمخاطبات) ، تحقيق آرثر آربرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ١٤٠ .
(٧٧) راجع رولان بارت ، (مبادىء الإشارية) :
Roland Barthes, **Elements of Semiology,** trns, Annette Lavers & Colin Smith, (New York, Hill and Wang, 1967), p. 63.
(٧٨) نورثروب فراى ، (تشريح النقد) :
Northrop Frye, **Anatomy of Criticism, Four Essays,** (Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1957) p. 136.
(٧٩) روبرت سكولز ، (البنائية فى الأدب) :
Robert Scholes, **Sructuralism in Literature: An Introduction,** (New Haven, Yale University Press, 1974), p. 20.
(٨٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
(٨١) دافيد لودج ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ١١٢ .
(٨٢) المرجع السابق ، الصحفة نفسها .
(٨٣) تيرنيس هوكس ، (البنائية والإشارية) :
Terence Hawkes, **Structuralism and Semiotics,** (London, Methuen & Co.. 1977) pp. 77-–8.
(٨٤) رومان ياكبسون ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٧٦ .
(٨٥) دافيد سابير ، « تشريح الاستعارة » :
David Sapir "The Anatomy of Metaphor" in **The Social Use of Metaphor : Essays on the Anthropology of Rhetoric,** (edit.) David Sapir & Christopher Crocker, (Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1977), pp. 6—7.
(٨٦) راجع أبا على الحسن بن رشيق القيروانى ، (العمدة) ، تحقيق محيى الدين عبد الحميد ، جـ ١ ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ط ٣ ، ١٩٦٣ ، ص ٣١٣ .
(٨٧) دافيد سابير ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٢٠ .
(٨٨) المرجع السابق ، ٢١ .
(٨٩) رومان ياكبسون ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٧٨ .
(٩٠) دافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٨٠ .
(٩١) أفدتّ جزئيا فى عمل هذا الجدول بجدول مشابه لدافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، ص ٨١ ، وإن توسعت فيه ، وأضفت إليه عدداً كبيراً من الملامح التى لم يوردها لودج فى جدوله .
(٩٢) عبد القاهر الجرجانى ، (دلائل الاعجاز) ، تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا ، بيروت ، دار المعرفة ، ١٩٨٢ ، ص ٣٤٣ .
(٩٣) ابن رشيق ، (العمدة) ، جـ ١ ، ص ٣١٣ .
(٩٤) عبد القاهر الجرجانى ، (دلائل الإعجاز) ، ص ٥٢ .
(٩٥) وضع أرسطو كل الصور المجازية تحت عنوان واحد هو « الاستعارة » ، ولكنه عندما قسمها إلى أنواع ثلاثة اندرج النوعان الأولان منها تحت لواء الكناية ، أو بالأحرى المجاز المرسل . راجع كتاب أرسطوطاليس (فن الشعر) ، تحقيق وترجمة الدكتور محمد شكرى عياد ، القاهرة ، دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ ، ص ١١٦ . ومن الجدير بالذكر فى هذا المجال أن ترجمة أبى بشر متى بن يونس القنائى القديمة التى حققها الدكتور شكرى عياد فى كتابه ، ونشرها بموازاة ترجمته الحديثة ، كانت تطلق على هذه الصور المجازية اصطلاح « التأدية » ، وتشير إلى العملية المجازية نفسها باصطلاح « التأدى » ؛ وهذا ما يدل على وعى مبكر بأن هذه الصور المجازية تنطوى على عمليات قبل أى شىء آخر .
(٩٦) كينيث بيرك ، (قواعد الدوافع) :
Kenneth Burke, **Grammer of Motives,** (Berkeley & Los Angeles)
(٩٧) كلود ليفى ــ ستراوس ، (الطوطمية) :
Claude Levi-Strauss, **Totemism,** trns. Rodney Needham, (London, Penguin Books, 1973), p. 96.
(٩٨) كينيث بيرك ، (قواعد الدوافع) ، ص ٥٠٣ .
(٩٩) المرجع السابق ، ص ٥٠٦ .
(١٠٠) المرجع السابق ، ص ٥٠٨ .
(١٠١) المرجع السابق ، الصحفة نفسها .
(١٠٢) دافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، ص ١٠٩ - ١١٠ .
(١٠٣) رولان ربارت ، « كتب فعل لازم » :
Roland Barthes, "To Write: An Intransitive Verb" In **The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man,** (edts) Richard Macksey & Eugenio Donato, (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972), p. 135.
(١٠٤) ويناظر هذا على صعيد الفن أو الحكم الجمالى عدم إمكانية القول بأن الفن الحديث مثلا أكثر تطوراً من الفن البدائى ، أو أن لوحات بيكاسو أكثر تقدما من الأقنعة الأفريقية ؛ لأنه ما إن يدخل العمل فى نطاق الفن ، حتى يعنى هذا أنه ينطوى على نسق إشارى متكامل ، وعلى لغة أو شفرة خاصة قادرة على الإفضاء وفقاً لقواعدها الخاصة .
(١٠٥) رولان بارت ، « كتب فعل لازم » ، ص ١٣٥ .
(١٠٦) للمزيد من التفصيلات راجع أميل بينفينيست ، (مشكلات علم اللغة العام) :
Emile Benveniste, **Problemes de Linguistique Générale,** (Paris, 1956)
(١٠٧) راجع تعقيب لوسيان جولدمان على بحث تزفيتان تودوروف ، « اللغة والأدب » فى (الخلاف البنيوى) :
Lucien Goldmann, Discussion, **The Structuralist Controversey,** p. 147.
(١٠٨) دافيد سابير ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ١٣ .

(١٠٩) دافيد لودج ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ١١٠ .

(١١٠) المرجع السابق ، ص ١١١ .

(١١١) المرجع السابق ، ص ١١٣ .

(١١٢) نشر عادل كامل أقصوصته المهمة « رماد وضباب » فى مجلة (المقتطف) ، فى يناير ١٩٤٣ ، ثم نشر روايته (مليم الأكبر) القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٤٤ .

(١١٣) س . س . براور ، (دراسات نقدية مقارنة)
S. S. Prawer, **Comparative Literary Studies,** (London, Duckworth, 1973), p. 80.

(١١٤) راجع إشارة محمد مندور ، إلى فرديناند دى سوسير عندما يقول « إن مذهب عبد القاهر هو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة فى أوروبا لأيامنا هذه ، وهو مذهب العالم السويسرى الثبت فرديناند دى سوسير الذى توفى سنة ١٩١٣ » ، فى النقد المنهجى عند العرب ، القاهرة ، مكتبة القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص ٣٢٦ . ويكرر مرة أخرى الإشارة إلى مفهوم سوسير عن أن اللغة نظام من العلاقات فى كتابه (فى الميزان الجديد) ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، د . ت . . ص ١٨٥ .

(١١٥) أ . ج . جريماس (علم المعنى البنيوى)
A. J. Greimas, **Structuralist Semantics: An Attempt at a Method,** trns. Daniel McDowell and others, (Lincoln, University of Nebraska Press, 1938).

(١١٦) المرجع السابق ، ص ١٤٢ .

(١١٧) من أبرز الذين برهنوا فى هذا الصدد على أن النص الأدبى يؤسس قواعده السيمانتية الداخلية التى تمكن لغة النص الأدبى من إرساء قواعد شفرتها الإشارية الخاصة ، مايكل ريفاتير فى كتابه : (إشاريات الشعر) و (إنتاج النص) :
Michael Riffaterre, **the Semiotics of Poetry and Text Production.**

(١١٨) راجع كتاب كريستين بروك - روز ، (نحو الاستعارة) :
Christine Brooke — Rose, **A Grammar of Metaphor,** (London Mercury Books, 1965), p. 3.

(١١٩) عبد القاهر الجرجانى ، (أسرار البلاغة) ، تحقيق محمد رشيد رضا ، القاهرة ، مكتبة القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ١١٢ .

(١٢٠) المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

(١٢١) عبد القاهر الجرجانى . (دلائل الاعجاز) ، ص ٣٣٥ - ٣٣٦ .

(١٢٢) راجع رومان ياكبسون ، « بعدان من اللغة وغمطان من الحبسة » ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٧٢ .

(١٢٣) ستيفن أولمان ، (الأسلوب فى الرواية الفرنسية) :
Stephen Ullmann, **Style in the French Novel,** (Cambridge, Cambridge University Press, 1957), p. 214.

(١٢٤) دافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، ص ١١٢ .

(١٢٥) المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(١٢٦) هانز جورج جادامر ، (التأويلات الفلسفية) :
Hans Georg Gadamer, **Philosophical Hermeneutics,** trns, David Linge, (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1976), p. 235.

(١٢٧) مايكل آبتر « الاستعارة بوصفها عملية تفاعل توليدى » :
Michael Apter, "Metaphor as Synergy" in **Metaphor: Problems and Perspectives,** (Sussex, The Harvester Press, 1982), p. 55.

(١٢٨) للمزيد من التفصيلات راجع مايكل آبتر « الاستعارة بوصفها عملية تفاعل توليدى » ، المرجع السابق .

(١٢٩) عبد القاهر الجرجانى ، (دلائل الإعجاز) ، ص ٥٣ .

(١٣٠) دافيد لودج ، (أشكال الكتابة الحديثة) ، ص ٧٩ .

(١٣١) مايكل آبتر ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٦٦ .

(١٣٢) يوجين جودهارت ، (الاتجاه الشكى فى النقد المعاصر) :
Eugen Good Heart, **The Skeptic Disposition in Contemporary Criticism,** (Princeton, Princeton University Press, 1984), p. 12.

(١٣٣) ف . و . جالان ، (البنى التاريخية : مشروع مدرسة براغ) :
F. W. Galan, **Historic Structures: the Prague School Project,** (London, Croom Helm, 1985), pp. 91 — 2.

(١٣٤) مقتطف جاك لاكان هذا مأخوذ من مقال :
Peter Caws, "What is Structuralism?", **Partisan Review,** xxxv (1988), p. 85.

وكذلك من كتاب دافيد لودج المشار إليه سابقا ، ص ٦٢ .

قصُّ الحداثة

نبيلة إبراهيم

شيء ما طرأ على القص الروائى لدى كتابنا المحدثين . وربما بدأت ملامح هذا التغير تظهر مع بداية الستينيات ، ولكن ملامح هذا القص تحددت وترسخت فى السنين الأخيرة . وقد حدث هذا التغير من قبل فى الرواية الغربية ، وربما كانت بدايته ــ فيما أعلم ــ على يد عَلَمىْ هذا الاتجاه الحديث فى القص الروائى ، ونعنى بهما جويس وفرجينيا وولف .

وربما قيل إن عدوى هذا التجديد قد سرت إلينا من الغرب ، كما قيل هذا ذات يوم مع ظهور الشعر الجديد عندنا . على أنه عندما يتأصل الاتجاه الجديد وتصبح له تقنياته الخاصة ، يصبح قبول مبدأ العدوى فى تعليل الظاهرة من قبيل الهروب من البحث عن عللها وأسبابها ، فضلاً عن البحث عن كل ما اعترى الشكل التقليدى للقص الروائى من متغيرات .

على أننا قبل أن نشرع فى إبراز المتغيرات التى برزت فى القص الروائى ، نود أن نشير إلى حقيقتين أَوَّليتين .

الحقيقة الأولى ، أنه ليس هناك جنس أدبى أشد التصاقاً بالحياة من القص الروائى . وينطبق هذا القول على القص فى جميع عصوره وبكل أشكاله . فالشعر له عالمه الخاص به ؛ إنه تعبير عن رؤية مثالية فى صيغة لغوية مثالية . والمسرح مكان محدود ينفتح على الحياة من خلال حوار سريع متبادل ، يعمق مغزاه من خلال أدوات ووسائل فنية خاصة بالمسرح . وفى هذا الإطار يعيش الإنسان جزئية من الحياة بأبعادها الاجتماعية والسياسية والفكرية .

أما القص الروائى فهو الحياة العريضة المفتوحة ؛ الحياة كما نعيشها على السطح ، وما يخفى وراء هذا السطح من تفاعلات مضطرمة . وما نقصد بهذه المقارنة أن نفاضل بين الفنون الأدبية ، فغنى عن القول أن لكل فن جمالياته ووظيفته ، وما أردنا إلا أن نؤكد وظيفة القص الروائى ، وأن نصل بذلك إلى أن القول بأن قص الحداثة ألذى خرج على عمود القص التقليدى ، إن جاز لنا أن نستخدم هذا المصطلح النقدى القديم ، قد انفصل عن الحياة ، قول لا أساس له من الصحة ، كما سنرى فيما بعد .

أما الحقيقة الثانية ، فهى أنه ربما لم ينشغل النقاد بكل اتجاهاتهم ومذاهبهم النقدية بالأعمال القصصية كما حدث فى هذه السنين الأخيرة ؛ فما كتب عن المسرح أو الشعر لا يقاس بالنسبة لما كتب عن الأعمال القصصية ، قديمها وحديثها . وقد حاولت هذه الأبحاث أن تفيد من كل العلوم الإنسانية ، ونعنى بهذا الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية والنفسية والفلسفية ، فضلاً عن الدراسات اللغوية الحديثة ، بهدف الكشف عن إشكاليات هذا القص ، وعن كفاءته اللغوية التى أصبحت تستغل إلى أقصى حد ، على نحو يشير ــ بادىء ذى بدء ــ إلى ما يمكن أن يحتوى عليه هذا القص من ثراء .

١ ــ

ولنبدأ بعد ذلك فى تلمس أهم المتغيرات فى القص الروائى الحديث ، ونحاول أن نحصرها فيما يلى :

يرفض قص الحداثه ، كما يحلو لنا أن نسميه ، الشكل الروائى التقليدى . وقد ألفنا أن الشكل الروائى التقليدى ، فى العادة ، يحكى قصة تتألف من أفعال وأحداث تحدث فى الزمن القصصى ، شريطة أن يكون كل فعل أو حدث قادراً على أن يدخل فى علاقات محددة مع غيره من الأفعال والأحداث ، وأن يكون مميزا فى حد ذاته ، كأن يكون سببا لمسبب ، أو يكون بداية لظهور عقبة فى طريق البطل ، أو أن يمثل نقطة تحول فى الرواية . وهذا ما درجنا على تسميته بحبكة القص . وهذه الحبكة هى التى تشد القارئ؛ لأن يتابع أحداث القصة ، وأن يتحرك مع حركة القص بدافع

التحقق من حدوث ما توقع ، حتى ينتهى من المحتوى الكلى للرواية إلى تمثل المغزى . وهذا الشكل يتحقق عندما يكون الكاتب قادرا على التغلغل فى أحداث الحياة وتفاعلاتها ، وعلى محاكاة هذا الواقع أو تمثيله . وعندئذ يقف القاص بقصته على مقربة من الواقع ، بحيث تتولد عند القارئ مباشرة عملية التبادل الإدراكى ، تارة من داخل النص إلى خارجه ، وتارة أخرى من خارج النص إلى داخله . ومعنى هذا أن الشكل الروائى لم يكن يتولد إلا نتيجة الصراع داخل الذات بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون . ومعنى هذا كذلك أنه يهدف إلى إعادة تشكيل الواقع وتنظيمه . ومهما تكن درجة تكثيف الواقع فى القص ، ومهما تكن طريقة توجيه العلاقات فيه بين الإنسان والأشياء ، وبينه وبين الآخر ، فإن الشخوص ترسم فيه على أنها ممثلة للواقع ، كما أن الأحداث والأفعال تختار وتنظم على أساس محاكاتها لما يحدث فى الواقع ، وذلك بهدف نقد هذا الواقع ، وإبراز ما يختفى تحت السطح من عوامل خفية ، تعد المسئول الأول عما يظهر على السطح من صراعات ومتناقضات . وإلى هذا الحد كان الكاتب يوجه النص وفق أيديولوجيته . إذا اصطلحنا على أن نفهم الأيديولوجية فى الإطار الأدبى على أنها علاقة بالحياة حقيقية ووهمية فى الوقت نفسه ، ذلك بأن العمل الأدبى ، وإن يكن مرتبطاً كل الارتباط بالحياة ، لا يتكون إلا من خلال تشكيل متخيل وعلاقات متخيلة .

أما الأعمال الروائية الحديثة ، فهى ترفض هذا الشكل التقليدى الذى يهدف إلى إعادة التوازن للحياة . ولا يعنى هذا أن هذه الأعمال ترفض الشكل التمثيلى كلية ، فهى على أى حال لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذى تنبع منه أصلاً ، ولكنها ، إذ ترتبط به على نحو ما ، تسلبه القدرة على أن يكون انعكاساً للحياة ، فى الوقت الذى تؤكد فيه إمكانات النص بوصفه نتاجاً للفكر ومولداً للفكر . إنها تتعمد إرخاء العلاقة التقليدية الوثيقة بين الشكل والواقع . وعندئذ تبدو الهوة ــ لأول وهلة ــ عميقة بين النص الروائى والحياة ، بل إن المسافة قد تكون فى بعض الأحيان ، من الاتساع بحيث يصعب على القارىء العادى اجتيازها .

وإذا كانت القيمة فى الأعمال الروائية التقليدية تعد مفهوماً مسبقاً يقاس عليه واقع الحياة ، فإنها فى الأعمال الروائية الحديثة لا تبرز إلا من خلال مواجهة الذات للتجربة الفريدة فى كل عمل ، الأمر الذى يؤكد عدم تكافؤ الشكل القصصى التقليدى مع التجربة وهى فى سبيل بحثها عن القيمة النهائية بمنظور جديد . ولكن حيث إن النص الروائى لابد أن يبحث لنفسه عن شكل . وإن هذا الشكل لايتكون إلا بعد معاينة عميقة للواقع ، فإن القص فى هذه الحالة ، يواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية ، وعدم الرغبة فى تمثيله من ناحية أخرى . والوسيلة لحل هذه الإشكالية هى استخدام الشكل التجريدى والخيال المكثف . وقد لا يصمد هذا التجريد والإغراق فى الخيال فى مواجهة الواقع ، ولكنه يصمد بوصفه بناء فكريا مستقلاً . ولهذا فإنه لا يجوز فى هذه الحالة ، أن نتحدث عن المحاكاة بأى معنى من المعانى ، لأن الكاتب لا يريد أن يحاكى شيئاً ، بل يريد أن يمثل المعنى فى تشكيل لغوى يساوى قيمة التجربة[1] .

على أننا نستطيع أن نقول ــ من ناحية أخرى ــ إن القص بهذه الفلسفة أصبح يقدم احتمالات أكثر لعالمنا . وسواء كانت هذه الاحتمالات ممكنة لأنها لا تخالف قوانين الواقع ، أو أنها تندرج تحت غير الممكن نتيجة استغراقها فى الخيال ، فإنها جميعاً تنبع من العلاقة المعرفية بين الذات والموضوع ، ومن ثم فهى قد تساعد على اكتشاف أحوال لم نفكر فيها قط[2] .

ــ ٢

ومن الطبيعى أن تتغير فلسفة الزمان والمكان فى القص الروائى الحداثى بناء على هذا التحدى للشكل التقليدى للرواية .

أما المكان فلم يعد له استقلاليته وتميزه بأوصافه التاريخية التى تقف به قريبا من الواقع ، بل أصبح المكان جزءا من التجربة الذاتية التى سرعان ما تحمله معها فى لغتها . حتى إذا انتهت التجربة لم يعد له المنظور المستقل المحدد . وفضلا عن هذا فإن المكان الذى كان فسيحاً رحباً فى القص الروائى التقليدى حيث تميز باستقلاله التاريخى ، ضاق بضيق المجال النفسى ، بل إنه يمثل المجال النفسى بعينه . ويمكننا أن نقول بتعبير آخر ، إن الذات القاصة حملت معها المكان فى عزلتها فى مجالها الفكرى والنفسى .

فالذات القاصة فى « الزمن الآخر » ــ على سبيل المثال ــ تدور فى حركة دائرية بين الصحراء حيث الآثار الفرعونية والإسكندرية وفندق ميناهاوس والغورية فى القاهرة الإسلامية . وفى بؤرة هذه الدائرة تقف الذات وقد التفت حولها هذه الأمكنة لتساعدها فى الكشف عما بداخلها من فكر وصخب نفسى . وكأنها شخوص أهينت من وقع الظلم عليها ، ثم استسلمت لهذه الذات لتحكى قصتها معاً فى صعودهما وهبوطها ، وشموخها وقهرهما .

« لا يفارقنى حلم الحوارى المسدودة . دائماً أعود إليها وأنا نائم . أمشى بين الحيطان التى تزدحم وراءها حياة الناس المحتشدة الغاصة المتقلبة ، تنضح بروائح الطبيخ وبقايا النوم وماء الغسيل وتخثّرات الولادة والموت . الشبابيك القديمة مفتوحة المصاريع على الأثاث المهدم العنيد السخن ، والأيدى تشوّر والأطفال كثيرون يجرون بصمت . كل شىء هنا يدور دون أدنى صوت . النساء ينشرن الغسيل المطهّر من أدران الأجسام الخشنة الغليظة والناعمة والواهنة والناحلة والمليئة .. الأجساد التى تتزاحم حولى ولكنى لا أراها .. أحس ضغطها وانفراجها ، أعرف أنها حولى ولا أراها ، وأنا أسير على التراب أحاذر من برك الماء الآسن العطن على جانبى البيوت ، والملاط الأصفر يتقشر عن الحيطان ويسقط ليكشف عن بقع الطوب الفاتحة اللون . العالم يختنق الأنفاس ، وفجأة أجد نفسى أمام دوران مقفل الحيطان ، تتجمع وتلتئم أمامى ، كلما اقتربت من فتحة يتخايل وراءها نور حاد بعيد فى البراح الذى يبدو أننى لن أصل إليه أبدا مهما مشيت . أقترب خطوة عارفة ولكن يخامرها رجاء غير معترف به . أقترب وقلبى يدق . النور بعيد حقا هناك ، أراه ، أعرف أنه هناك . وفجأة أكاد أصطدم بالحائط الذى يلتئم جرحه أمام عينى ورأسى يكاد يرتطم به . الصمت المسدود يلتف بى ويدور بى لا ينتهى إلا بالبتر الجارح ، حد السكين يقطعه »[3] .

« وقال لها إن شيئاً غريباً يحدث له ، وإن العلاقات بين الداخل والخارج تتغير ، وإنه عندما يعود إلى الإسكندرية يلتبس عليه الأمر ، ويوقن فجأة أنه إذا خرج من الباب فسيجد السلم الحجرى بين حائطين مصمتين ، ويمر بالحوش وشجرة الجميز ، ويسلم على نبوية ، ويجد نفسه فى شوارع الغورية المزدحمة الغاصة بالناس وحرافة حياتهم . وإنه من شوقه إليها يظنها بل يؤمن أنها هناك . هذه الحياة كلها ، على بابه . ويهم بالخروج إليها ، كأنما هى حركة نفسه للدخول إليها فى بيتها الذى قالت : بيتنا . قال إنه فى قلب هذه العلاقة كما هو فى قلب القاهرة ، بعيد ، ولكنه فى داخلها مهما كان بعيداً . قال تتصورين هذا ؟ إننى على يقين كامل إذ أفتح باب شقتى فى إسكندرية . إنما أفتح باب هذا البيت ، كأن هذا البيت قد تلبّسنى ، وأصبحت حدوده هى نفسها حدود جسمى »[4] .

وكما تغير بناء المكان فى قص الحداثة ، تغير كذلك بناء الزمن . فسواء تحرك الزمن القصصى ، فيما ألفنا من قص روائى ، حركة أمامية من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل ، أو حركة ارتدادية من الحاضر إلى الماضى ، أو تحرك حركة متقلبة غير منتظمة ، فهو فى النهاية يحقق البناء المطلوب من الزمن ، من حيث إنه يفتح القص على الحياة ، ثم يعود فينغلق داخل القصة ، محققا العلاقة بين بناء القص وبناء التجربة من ناحية ، وبين العالم الخارجى المفتوح وعالم القص المغلق من ناحية أخرى . والزمن القصصى على هذا النحو ، يعد العنصر الأساسى فى ربط الأفعال واحتمالاتها بالحياة على المستويين الكونى والوجودى معاً .

وفضلاً عن هذا فإن للفعل احتمالات تنشأ من امتداد الفعل بين ما كان وما سيكون . وعندما يحكى الكاتب عن فعل ليس من صنعه ولكنه مسئول عنه ، لا يتحقق الهدف الاجتماعى فحسب لهذا الفعل بل الهدف التاريخى ؛ إذ إن لحظة الاختيار تربط الشخصية بالماضى من أجل المستقبل . وفى هذا قمة التحقق لوظيفة بناء الزمن فى القص التقليدى[٥] . على أن مثل هذا البناء الزمنى لا يصلح مع الشكل التجريدى والمغرق فى الصنعة الخيالية . ولابد أن يكون للزمن عندئذ تشكيل آخر ووظيفة أخرى . فحيث إن القص الروائى لا يهدف ، كما ذكرنا إلى سرد حكاية منطقية ترتبط فيها الأسباب بالمسببات ، بل يهدف إلى تحقيق رحلة كشفية لعالم الذات ، حيث يختلط الترانسندنتالى بالتجريبى ، فإن الروائى يعتمد ، فى هذه الحالة ، على اللغة المكثفة التى تشع دلالاتها من خلال حشد من الإشراقات الداخلية ، وبقع متناثرة من الأزمنة المتقاطعة المؤقتة . وبهذا يكون منطق الزمن مغايراً لمنطق الزمن فى القص التقليدى ؛ فإذا كنا قد ألفنا الصلة الوثيقة بين بداية القص الروائى ونهايته ، فبين البداية والنهاية فى قص الحداثة يتم تعليق القارىء . وهذا التعليق يدعمه تعليق آخر طوال السرد ؛ إذ كثيراً ما يُهدد الفعل بعدم تحقق النهاية المتوقعة . ولكن الهدف يتحقق على نحو آخر عندما يأسر القص القارىء داخل حركته الذهنية بدلا من أن يأسره داخل أحشاء التطور الزمنى للأحداث .

« فى اليوم الرابع كان يرتعش حين صحا من النوم . كانت شفته خشنة . ولما حاول أن يمسحها بلسانه لم يستطع أن يخرجه من فمه . نهض بجذعه وارتكن إلى العمود . مد يده وأمسك قربة الماء فشرب كل ما بقى بها . قال : ليكن ! .. وبينما يسند ظهره إلى العمود ، تطلع بعينيه المتعبتين إلى الملك الذى جاء .. تطلع إلى النقوش ؛ إلى الريشة المنتصبة ؛ إلى العين المفتوحة ؛ إلى الصقر والثعبان ؛ إلى الأهلة والعقبان . استرجع كل السطور التى استطاع أن يقرأها وسط العبارات الكثيرة التى لم يفهمها . أسقط الجمل الناقصة والكلمات المتفرقة التى تجمعت لديه . حاول أن يصنع نصاً مستقيماً .. بدأ بالسطر الأول فى النهر الأول : أنا الملك جئت ولما المرأة ذهبت .. ولما تفرق الذين اجتمعوا حولى .. ولما وجدت نفسى وحيداً ، اكتملت فى تمامى . ولما كنت أنت إلّهى وأنا صفيك ؛ أنت النور وأنا صدى النور . أتملّى فى ذاتى فأراك ، وأتملى فيك فأرانى ، فإنى ، بعيداً عن الآحاد جئت لنكون واحداً ، أنا وأنت ، الآن ، ولم يبق وقت وبقى الأبد . الآن أناجيك فتعرفنى ؛ أدون سرى بعيداً عن الأعين لعينك ؛ فأنت تعرفنى . أتطلع إلى قرصك اللامع الذى يرقب من السماء كل شىء ، وأنقش على الصخر سرى إلى حزين » .

« كانت عين فريد كليلة . كان جوفه مريضاً . لكنه مشى بعينه على الطلاسم التى لم يفهمها وتوقف عند السطر الأخير فى النهر الأخير وقرأ : ولما وجدت كل فرحة تلد نهايتها وجدت فى فرحتك أنت المنتهى .

« وجد فريد صعوبة فى أن يمشى حتى الحائط الآخر ، كان يستند إلى الأعمدة . ولما وصل إلى هناك ، ولما استطاع أن يقرأ السطر الأول : أنا الملك القوى جئت . صرخ فريد بكل القوة التى بقيت فى داخله : أيها الكذاب ! وتردد داخل المعبد الصدى : الكذذذاب ب ب » .

هذه فقرة محورية فى قصة « أنا الملك جئت » لبهاء طاهر . وسوف نعود إليها مرة أخرى عندما نتحدث عن قضية الشكل فى قص الحداثة . ويكفى الآن أن نبين كيف انقطعت حركة الزمن المنسابة فجأة فى نهاية النص حتى لتفضى بالقارىء إلى حالة الصدمة عندما يفاجأ بأن قراءة النص الهيروغليفى التى وصلت إلى أسمى عبارات التصوف ، تنقلب فجأة إلى قراءة أخرى تسحب القراءة الأولى ، بل تلغيها كلية .

لقد بتر التسلسل الزمنى فجأة دون تعليل ظاهر . ولم يبق فى وسع القارىء سوى أن يسترجع كل أحداث القصة ، بل أن يمعن النظر فى لغتها بحيث لا تفوته كلمة من كلماتها . لعله يستطيع أن يمتد بهذا التوقف المفاجىء الذى أحدثته المفارقة بين لغة العشق الصوفى المنساب . وتلك الإشراقة الداخلية من ناحية ، ولغة الإنكار الحاد المفاجىء التى تلى ذلك مباشرة ، من ناحية أخرى[٦]

٣ -

وبمقدار ما تغير بناء الزمان والمكان ووظيفتهما فى قص الحداثة ، تغير مفهوم البطل ووظيفته . لقد انسحب عليه كذلك عدم الرغبة فى تحديده بخصائص محددة ؛ شأنه فى ذلك شأن الزمان والمكان . وأصبح البطل شخصية عامة ، أو الإنسان الصورة ، أو الإنسان الشبح ؛ الإنسان الذى يحاول توحيد ذاته المشتتة فى أكثر من أنا ، وكأنها جماعة تتصارع معاً ، أو كأنها مكان تصطدم فيه الأحداث والقوى القهرية . والشخصية القصصية ، بهذا ، لم يعد لها الحضور الكامل من خلال تميز صوتها بين الأصوات ، أو من خلال تحكمها فى جميع الأصوات عندما تجمعها حول وجهة نظر محددة . بل إن الشخصية أصبحت محصورة فى اللغة ؛ وهى تقف متوارية وراء الكلام الذى يوحى بأن هناك من يقول ومن يشهد ، ويتعلق بلغة تتّسم بعدم الثبات وعدم التحديد . ولم يبق بعد ذلك سوى أن نبحث عنها فى الكلام الممتد والمتقاطع . وفى كل ما يقدمه النص القصصى من أساليب المراوغة اللغوية .

وربما كان من تحصيل الحاصل أن نقول إن عصرنا لم يعد عصر تصوير البطولة المثالية ؛ لأن ذلك يعد من قبيل الوهم . حيث إن مشكلات الحياة ، على المستوى المحلى والعالمى ، أصبحت أشق من أن يستطيع بطل واحد أن ينتصر عليها ، حتى ولو كان بطلاً قصصياً . وإذا كان الأمر كذلك ، لم يبق للقص الروائى سوى أن يصور البطل المأساوى المثير للشفقة ؛ إما لأنه لم يعد يقوى على المقاومة ، أو لأنه سيىء الحظ ، إذ قدر له أن يعيش عصر المتناقضات فى قمته ، حيث يصعب البحث عن العلل والأسباب .

ولم يبق أمام البطل بعد ذلك سوى أن يواجه الأمور الصعاب بحس ساخر ، وأن يدير ظهره لها وهو يضحك من نفسه فى نفسه .

الحاج عبد الكريم كان على وشك الوصول من الحج . « وأرسلت الحاجة من فورها رسولا يأتيها بحنفى الخطاط الرسام المبيض النقاش ... كانت الحاجة تطالبه من أسفل بأن يعيد دهن الحائط للمرة الثالثة . أطل حنفى من فوق وقال للحاجة : حاضر .. من عينى .. لأجل خاطر الحاج . وتمنى حنفى للحاج سلامة العودة ، ونفذ ما أمرته به الحاجة فوراً ، واختفت الرسوم

والخطوط القديمة نهائياً ، وصار الحائط شديد البياض ، يضوى وقد انعكس عليه شعاع شمس الأصيل . مما أجبر حنفي أن يغلق جفنيه ويفتحهما بشكل مستمر . وبحركة سريعة كتب حنفي فوق بوابة المدخل بخط كوفي جميل « يا داخل هذه الدار صلى على النبى المختار » . أطل لعينه الفنانة الخبيرة حرف الراء جميلاً كبقية الحروف الجميلة . ورسم حنفي جملا ووضع فوقه هودجاً غطاه بثياب متعددة زاهية الألوان ، وتذكر ما يقال عن الجمل الصبور . ذلك الذى لا ينسى الإساءة ويغدر حتى بصاحبه،من يقدم له الطعام والماء . بسرعة رسم حنفي خزاماً وكمم فم الجمل . ورسم حبلا تدلى من الخزام . وقال لنفسه : هذا الجمل هو عين الجمل الذى رسمته فى العام الفائت . ولكنه استمر يرسم الرجل الذى مد يده وأمسك بالجمل . والذى يقود الجمل . قصيراً متناهى الضآلة . وظل حنفي حائراً يفكر : « أيرسم الرجل بحجم الجمل ثلاث مرات أم يضع فى يده بدل العصا سيفاً قاطعاً ؟! »[7] .

وجابر يريد أن يتزوج فاطمة ابنة عمه . ولكن العم يريد جملاً مهراً لفاطمة . ليجلب به السباخ المسروق . ولم يكن جابر يملك الجمل ، ولا يستطيع أن يملكه . ولم يعد فى وسع جابر سوى أن يعيش تحقق الرغبة فى المجال الترانسندنتالى الذى كثيراً ما كان يهوى منه مصطدما بالواقع بحس ساخر .

« وأفاق جابر من هلوساته على ما يملأ زنبيلين من الحقائق : الندى تل لا ينفذ فى تربته سهم .. والورد منقوش على الندبين . والبيت من طابق واحد وحجرتين .. والسجن رطب ومعتم . والعسكر والخفراء والعمدة مسلحون . وحركة الدجاج بالليل تجفل . والجسم مشتاق للالتصاق بجسم ، والسرير يكون من الحديد ولا يكون من الخشب . وإلا قرضته القرضة .. وشيخ العشيرة على حق . فمن أين يحصل جابر على خبز الذرة ولبن الماعز إن لم يعمل . والعم عبد الرسول فى حاجة إلى جمل يجلب به السباخ المسروق من المعبد ، والبنت فاطمة أجمل بنت فى دنيا الناس ، والمثل يقول : العين بصيرة واليد قصيرة . وما من ثمة أمل فى الحصول على سمك الضبع . كما أن العودة لبيوت العشيرة مستحيلة ، فالذئاب الجائعة ترصد هناك عند المسالك . وحتى تطل عيون النهار سيهتدى جابر إلى حل .. أما النوم هنا .. حيث يطول لسان الماء ويقصر . فمستحيل مستحيل مستحيل .. وحتى يطل النهار المبصر بألف عين .. سيجعل مضارب الغجر غايته . ويسلم زنده للغجرية العجوز القاعدة أمام الخيمة ، تحت النخلتين ، لتنقش بيدين مدربتين على الجلد بالإبرة قلبا بداخله جمل واقف له وجه إنسى »[8] .

وبسبب هذا الحس الساخر . ولأن المأساة مع السخرية أروع من المأساة مع البكاء . فإن سقوط البطل يقابله ، مع المفارقة . صعوده من الهوة وعثوره على وجوده ولو بطريقة ساخرة كذلك . وهذه المفارقة التى تجمع بين السمو فى سخرية والسقوط الباعث على الشفقة ، تعد وسيلة فنية ، ضمن وسائل أخرى فى قص الحداثة للكشف عن القيم المعكوسة فى عالمنا المزيف

وقد يبدو الخطر فى هذا الاتجاه فى تصوير الشخصيات . فى أنه قد يؤدى إلى التماثل بينها فى الأعمال الروائية المختلفة . ولكن هذا التماثل ، فى الحقيقة . لا يمس إلا إطارها العام ، ثم تعود الشخصية فتتحدد فى كل عمل قصصى من خلال المجال الذى يعنى به هذا العمل ، وأكثر من هذا فإنها تتحدد بمستوى اللغة الذى يميز بدون شك كاتباً عن آخر .

ومهما يكن من أمر . فإن الشخصية فى قص الحداثة أصبحت جزءا من هندسة النص اللغوى ، فهى لا تتحدد إلا باللغة ومن خلال حركة الكلام .

ـ ٤ ـ

على أننا نتساءل بعد ذلك : ما الدوافع الملحة التى دفعت كتاب قص الحداثة بشكل عام إلى الخروج على نظام القص التقليدى ؟ وما الشكل الذى يقترحونه إذن ؟

ولنبدأ بالسؤال الأول .

لم يمر عصر من العصور أحس فيه الإنسان بآليته إزاء نظام الحياة التى يعيشها كما يحدث اليوم ، فلقد أصبحت الحياة مجموعة من النظم التى تخضع كلية للمنهجية العلمية ، بحيث يبدو كل نظام وكأنه مستقل بنفسه ومكتف بذاته . حدث هذا فى الدول الصناعية الكبرى ، كما يحدث فى الدول الصغرى التى تلهث وراء محاكاة الدول الكبرى فى تحقيق هذه النظم ، وإلا تخلفت وتدهورت . وسواء تم التحقق الآلى لنظم الحياة تحققا كاملا أو شبه كامل فى بعض الدول ، أو تحقق تحققا ناقصا فى الدول الأخرى التى يصعب عليها اللحاق بركب التطور الآلى السريع للنظم ، إذ يبتعد عنها كلما اقتربت منه . فإن الحياة بهذه النظم أصبحت تدير ظهرها للإنسان ومشكلاته الأنطولوجية ، إذ إنها لم تعد ترى تفسيراً للأشياء إلا من خلال منجزات التقنية العلمية . على نحو أدى ـ بدون شك ـ إلى تقلص دور الإنسان فى صنع الحياة . وعلى الرغم من ذلك . فإن الإنسان الذى لم يسع فى أى وقت مضى إلى تحديد علاقته المعرفية بالأشياء على نحو واضح وصريح وعميق ، أكثر مما يفعل اليوم ، أدرك أن مغزى الحياة يقع وراء تخوم تلك التحديات العلمية ، وأن تلك الظواهر المادية التى أسفرت عن نظم الحياة الآلية ، لم تعد تمده بما يمكنه من الإمساك بمغزى محدد للحياة وأحداثها الكبيرة[9] .

هذا الشعور بالإحباط الذى أصبح سمة الحاضر على المستوى العالمى ، يتضاعف الإحساس به فى البلاد المتخلفة التى تتزايد مشكلاتها يوماً بعد يوم ، نتيجة لوقوعها فى مهب العواصف العاتية التى تأتيها من الشرق أو من الغرب .

وسواء كان هذا الإحساس محلياً أم عالمياً ، فإن الإنسانية جمعاء على بعد الشقتين جماعاتها ، لم تجتمع على شىء قدر ما اجتمعت اليوم على أن الإنسان والطبيعة هما اللذان يضحى بهما فى النهاية ، نتيجة للتقدم العلمى والتكنولوجى بدون حدود . وما ترتب عليهما من مشكلات ، مهما تكن الفائدة التى تعود على الإنسان من محصلات هذا التقدم .

وربما أشبهت هذه الحالة ما حدث إبان الثورة الصناعية فى القرن الثامن عشر فى أوروبا ، تلك الثورة التى دفعت الإنسان لأن يتأمل حياته فى شىء من اليأس والقلق ، ثم انكفأ على نفسه ولاذ بالطبيعة ، فكان الاتجاه الرومانسى فى التعبير الأدبى وغير الأدبى . ولكن ، بقدر ما تقترب الظاهرتان إحداهما من الأخرى ، فإنهما تبتعدان ، فهما معاً تنشآن ، مع غيرهما من الظواهر ، عن تلك العلاقة القديمة بين الإنسان والكون ، والإنسان والحياة . وهى علاقة تقوم فى أخص خصائصها على النشاط المعرفى بين الذات المدركة والموضوع المدرك ، فى سبيل الوصول إلى حقائق الأشياء . ويظل الحوار مستمرا بين الذات والموضوع ، إلى أن تهتدى الذات إلى ابتداع الشكل التمثيلى الذى ينظم هذه العلاقة ويضعها فى صيغة محددة ، سواء كان هذا الشكل التمثيلى لغويا أم غير لغوى .

ولكن الظاهرتين تختلفان بعد ذلك اختلافاً بيناً ، فعلى حين أعلن الإنسان عن سلبيته إزاء الثورة الصناعية بهروبه من الواقع واحتمائه بالطبيعة واستغراقه فيها ، يرفض الإنسان المعاصر هذا الهروب ، ويصر على أن يعيش حقائق الأشياء . بل إنه يصر ، من خلال صنعة القص الذى نحن بصدده ،

على أن يكون القارىء شريكاً كاملاً فى إدراك هذه الحقائق . ولأن الكاتب يخشى أن يتهم اليوم بالرومانتيكية . فهو قد يعلن رفضه لها فى أثناء كتاباته القصصية ، وأكثر من هذا أنه يعلن رفضه لكلمة « أيديولوجيا » التى قد تبعده كذلك عن أن يعيش حقائق الأشياء كما يعيشها الناس جميعاً . لاكما تعيشها صفوة مفكرة .

« قالت نصف راضية . نصف مفكرة . أنت ياحبيبى رومانتيكى بلا أمل . لا فائدة معك »

«قال : أبغض الرومانتيكية .. »

وقال : « إن المؤتمر كان عظيماً . وكل شىء . وإن دراسة الآثار بلا شك جزء من نسيج الثقافة الحى – مهما كان ذلك يبدو هامشيا . ولكنه يريد أن يعرف حقيقته . ودعنا من كل الدعاوى والكلمات الضخمة والرنانة . بل حتى دعنا الآن من الأيديولوجيات . صحيح أن الأيديولوجيا وراء كل شىء بمعنى ما ، أى نعم ، لكنى أتمنى ببساطة أن أذهب إلى أصول عارية فى الأشياء . ولا تقل لى إن ذلك أيضاً أيديولوجيا . المهم أريد أن أعرف حقيقة ، ما دور المثقف المصرى الآن ؟ ما صلة هذا المؤتمر أو أمثاله بالناس ؟ لا أريد أن أقول الشعب ، أو الطبقة العاملة .. إلى آخره . حتى لا أسقط فى شرك الصيغ والقوالب ، أعنى الناس . الناس المتحددين المتعينين . وليس الناس كمفهوم وتجريد وقيمة جبرية فى معادلة نظرية . الناس الآن ، هنا بكل اختلافاتهم وكل تشابهاتهم وكل اشتباكاتهم ، نحن كلنا . هل لنا دور ، ياناس ؟ »[10] .

ومعنى هذا أنه مهما تكن صيغة الأيديولوجيا السائدة ، فإن قص الحداثة يفرغها من معناها وهدفها . ولا يعنى هذا أن يحل غيرها محلها ، فهذا كان يحدث فى النص التقليدى ، أما اليوم فإن القصاص يحول الفوضى إلى نظام فى إطار الشكل ، فالشكل على أى حال نظام بصرف النظر عن محتواه . ولكن هذا النظام الشكلى يعود فيعمق الفوضى عندما يسلب الواقع شرعيته . وعندما يسلب الذات قدرتها على التغيير . ولكنه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قد جمع أشتات الحياة ومتناقضاتها فى حزم من الرموز والأشكال التمثيلية والدلالات . وبعد أن يجعل الحقائق يقرع بعضها بعضها الآخر ، أملا فى خلق عالم جديد وإنسان جديد .

٥ –

ويمكننا الآن أن نتساءل : فيم تتمثل المشكلة فى قص الحداثة ؟ ولماذا تحول القص إلى نص أولاً وأخيراً ؟

وتتمثل المشكلة فى أن عالم الواقع ليس وحده الذى أصبح غريباً عن الإنسان ، بل إن الذات نفسها أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها .

« أحسست بمثانتى مثقلة بما فيها ، ومحرقة ، تثير فى كيانى كله لذة موجعة ، وتوقا للحظة التبول . فنهضت فجأة ، لكنى سرت بتكاسل فى اللحظة التالية . شدتنى المرآة إليها ، بل شدنى ذلك الآخر فى المرآة فتوقفت . ورحت أتفرسه بغيظ على مهل . وثبت إلى رأسى الفكرة ، على معبد دلفى باليونان القديمة ، نقشت كاللافتة عبارة آمرة من كلمتين ، قالها سقراط لأحد تلاميذه ، « اعرف نفسك » . قلت : فلتنفذ أمره . رحت أتعرف على ذلك الآخر الواقف بمقابلتى فى المرآة . بدا لى جامداً وبارداً ولا يثير فى أية رغبة لمعرفته ، فما الذى يمكن أن أعرفه من هذه الكتلة ، الصورة المبهمة التى تحمل أنفاً وفما ، وعينين وشفتين ، وتمتد على جانبى رأسها كفان صغيرتان ، ويختلط الأبيض والكستنى الغامق فى شعرها المهوش ، وتتدلى من كتفيها ذراعان ، ومن حوضها ساقان . يملكها أيضاً القرد فى الغابة والنسناس فى القفص والغوريلا فى جبلاية القرود ؟ قلت لنفسى : ذلك هو الآخر ، حيوان ، لسبب ما ارتدى بيجامة . وغادر لتوه سريرا ينام عليه ، وسوف يذهب ليتبول كمخلوق مهذب . فى مكان لا تراه فيه أية عين ..

« وتساءلت فى حيرة : وما الذى أثار ذلك الفيلسوف العاقل الحكيم المتزن حتى خرج عن طوره وأمر تلميذه بهذه الكلمة العابثة ليتعرف على ذلك الآخر المزعج والفج والمثير للزراية والضحك ؟ فكرت أن كاهنة المعبد قد جعلت من أمره (الذى يبدو لى أنه كان عابثاً فيه حين قاله . وأنه ندم عليه حين تقرر موته بالسم . والذى لا شك فى أن ذلك الآخر هو الذى مدَّ يده بكأس السم . وقبض عليه بإصبعه وجرعه له) لافتة وأضحوكة تسترت وراءه . وقبعت فى داخل المعبد مثل بوذا فى جلسته الشهيرة ، تمثالاً لذلك الآخر . تنطق باسمه . وتتلقى الهدايا على شرفه ، وتكرس له مجده وسلطانه ، تضرب أخماساً فى أسداس ، تتنبأ بالغيب . وتكشف الستار عن ماضى ذلك الآخر ومخبوئه اللذين يضربان بعيداً فى الزمان قبلاً وبعداً وبلا نهاية »[11] .

وليس التعبير عن انقسام الذات على نفسها بالأمر الجديد ، فمن قديم جهر شاعرنا المتنبى بإحساسه المرير بانقسام ذاته عندما قال :

إذا ما الكأس أرعشت اليدين   صحوت فلم تحل بينى وبينى

ولكن المشكلة فى قص الحداثة هى أن الذات عندما رفضت الواقع ، ولم تعد تجد البديل الممكن التحقق ، أصبحت تعانى من اهتزاز الذات . وقد انعكس هذا على نحو قوى فى محتوى القص وشكله ، فما أن تمسك الذات بالموضوع حتى تزحزحه إلى الترانسندنتالى بعيداً عن تجربة الواقع . وبهذا تظل علاقة الذات بالموضوع فى حالة اهتزاز دائم ، نتيجة للفجوة الكبيرة بين الترانسندنتالى والتجريبى .

فإذا تساءلنا عن السبب الذى يجعل الكاتب يسعى إلى زحزحة نفسه بعيداً عن الواقع . وأن ينفى أو يلغى كل تأكيد يلوح له ، فإن الجواب عن ذلك هو أن الوعى كلما حاول أن يصل إلى فهم للحياة ، اتضح له أنه قد يُفسد ما يقوله إذا قيل . ومعنى هذا أن صدق الوعى أصبح مرادفاً لعدم القدرة على الإمساك بالواقع كله . فضلاً عن تفسيره ، وبهذا يتأرجح الكاتب بين المحدود واللا محدود . حيث تبدو المسافات بين الكلمات فيما لم يقل ولم يفعل .

« ثم قالت له ، دون ابتسام ، وما زالت عيناها تضحكان : أنت أيضاً تصبح التنين فى حياتى . فلما أوشك أن يرتاع ، وأوشك صحكها ، من ارتياعه . أن يغيض ، سارعت تحكى له قصة : تعرف ، فى حياتى أشكال وأصناف من التنانين . أحلم أحياناً كأننى فى سماء سيالة صافية ، تلعب فيها معى تنانين صغيرة لامعة ، صدورها مدورة حلوة الملمس ، كأنها من الخزف الأزرق المصقول ، أزرق فاتح ولكنه جدّى وغير خفيف ، أزرق لايوصف من الفرح الذى فيه ، هذا الفرح الرصين الممتلئ القلب ، وكأننى رجعت طفلة ، ألعب لعب الأطفال الذى لا مثيل لرصانته واستغراق نشوته . بعض اللحظات معك من هذه التنانين . وانخفض صوتها إلى شجن منضبط لا يكاد يرتعش :

« ولكن حياتى كلها هى اللعبة ، وأنا لا ألعب ، خسارة ألا أملك معك حق اللعب ، الآن على الأقل ، هل كانت بيننا ، فى الأول ، إمكانية هذه اللعبة ؟ »[12] .

وقد ترتب على فقدان الإنسان الإحساس بوحدة الحياة ، أنه أصبح

يسترجع هذه الوحدة ويتأملها . وترتب على هذا كذلك . أن الخير والحقيقة والجمال ، لم تعد عناصر توظف بهدف إثبات كمال الحياة أو نقصها ، بل انفصلت هذه العناصر عن مفهومها الأخلاقى أو الكونى . وأصبحت هى فى حد ذاتها مجالاً للتجربة .

وكما فقد الإنسان الإحساس بوحدة الحياة ، فقد الإحساس بالانسجام مع حضارته ؛ فالحضارة لا تكون إلا إذا كانت حركة متبادلة بين الذات والموضوع ؛ فللحضارة وجهان : وجه ذاتى ، وآخر موضوعى وإذا كان الجانب الموضوعى لم يوجد إلا من أجل تحقيق الجانب الذاتى ، فإن الجانب الذاتى ، من ناحية أخرى ، لا تتضح هويته إلا إذا استوعب هذا الجانب الموضوعى وهضمه ، وأضاف إليه من عنده ، على نحو يساعد على الاستمرار والنمو الحضارى . فإذا لم تتم العملية على هذا النحو ، بين الإنسان وحضارته ، اختفى الانسجام بينهما(١٣) .

وليس غريبا أن يمثل المظهر المادى للحضارة موضوع تأمل وحوار فى قص الحداثة . وينشأ التأمل عندما توضع رصانة الماضى وصحته ، جنباً إلى جنب مع عفن الحاضر وفوضويته . وعلى الرغم من أن الامتداد من الماضى إلى الحاضر يكشف عن نفسه فى شكل من الأشكال ، فإن ما يحدث من شرخ فى مسيرة الامتداد الحضارى ، يحول دون تداخل الماضى فى نسيج الحاضر تداخلاً حقيقياً وكاملاً .

« قال لها : هل تعرفين أن بعثة الآثار الإيطالية كشفت عن منزل لأحد الكهنة بالبر الغربى فى الأقصر ، يبدو أنه يرجع إلى عهد تحتمس الرابع ؛ يعنى ــ كما تعرفين ــ فى القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، منذ أربعة وثلاثين قرنا يعنى والبيت يبدو تماماً أنه مثل بيت جدى فى أخميم ؛ فيه أفران للمطبخ والخبيز ، وزريبة للمواشى طبعا ، وأربع حجرات » . (ثم يلى هذا مباشرة)

« وقال : كتب أحمد شفيق أبو عوف ، رئيس معهد الموسيقى العربية ، ورئيس لجنة الموسيقى العربية ، ورئيس اللجنة الموسيقية العليا للأهرام ، اليوم ٩ يوليه ١٩٨٠ : أكداس من التبن وقشر البطيخ والشمام وسائر الخضراوات والفاكهة الفاسدة تغطى أرض سوق الخضار بروض الفرج ، وتغوص فيها الأقدام ، الرائحة الفجة تفوح من كل فج ... »(١٤) .

وعندما تعجز الذات عن أن تجد نفسها فى الماضى والحاضر معاً ، تصرخ « شظايا هذه الحياة الواحدة المتعددة متكررة . هذه الحيوات المنشقة المتفرقة متطايرة كالشواظ أظل أنعمها وأرقق أطرافها ، ولكنى فى النهاية أرضى بتشعثها الخشن . أريد فى الوقت نفسه أن أضع لها مساراً مستقيماً ، وصيغة لا تقبل التفتت والانهيار ، ونسقاً ، فأجده عصيّا »(١٥) .

ــ ٦ ــ

وربما كان من أكبر مشكلات قص الحداثة ، مشكلة الشكل . وعندما نكون قد أتممنا الكلام حول هذه القضية ، نكون قد أجبنا عن تساؤلنا السابق : لماذا أصبح قص الحداثة نصاً أولا وأخيراً ؟

سبق أن ذكرنا أن قص الحداثة شكل مغلق على نفسه بحكم تراكيبه الرمزية والتخييلية ؛ فحيث إن الذات لا تكف قط عن النفاذ فى الأشياء بحثاً عن العلاقة المنطقية التى تربطها بعضها ببعض من ناحية ، وبالذات من ناحية أخرى ، فإذا لم تجدها انكفأت على نفسها فى خيال مغرق ومبالغات فى الاستخدامات اللغوية والبلاغية ــ فإن الكاتب لا يتيح للقص الفرصة للتغلغل فى الواقع . ومع ذلك ، فهو يحرص كل الحرص على ألا يفقد خيوط المعنى من خلال تجميع اللحظات الخفية للتجربة ، وربطها بمجرى الكلام الذى يظل متماسكاً مع تنوعات المحتوى . وإذا لم يفعل الكاتب هذا ، وهن الشكل ، وانهزم أمام لعبة اللغة .

على أن الشكل لا يستجمع اللحظات الخفية للتجربة بعضها إلى بعض فحسب ، بل لابد أن يؤكد كليتها ، حيث إن العكس يعنى التشتت واللامعقولية والنسبية . ولا تتحقق هذه الكلية إلا مع وضوح التجربة وثرائها ؛ تلك التجربة التى لم تعد تتجلى فى شكل أحداث وأزمنة مترابطة ، بل فى شكل علامات تربط التجريبى بالترانسندنتالى ، والمحدود بالمطلق ، والجزئى بالكلى . ونعنى بوضوح التجربة ، ذلك البصيص الذى يمكن القارىء من أن يمسك بخيوطها ، ويجعله يرتبط كل الارتباط باللغة وحركة الكلام ، بهدف الكشف عن مغزاها . وبهذا يتحقق البعد الجمالى لقص الحداثة ، الذى يتحقق له توازنه عندما يصبح الأخلاقى جمالياً والجمالى أخلاقياً .

على أنه لا ينبغى لنا أن نتحدث عن الشكل فحسب ، بل ينبغى أن نتحدث كذلك عن البنية . وإذا اصطلحنا على أن البنية هى العلاقة المتبادلة بين الوحدات ، والنمو الطبيعى لتلك العلاقة ، والتفافها حول ما يمكن أن نسميه الخطة الأساسية ، فإن هذا التعريف ينطبق على قص الحداثة ؛ فهو يخطط على أساس ما نسميه الالتفاف الشديد حول المعنى ، وما يمكن أن نسميه التغيرات الارتدادية ، وما نسميه كذلك التعقيد . ويتأتى هذا من أن الكاتب يمسك بأكثر من لجام فى آن واحد . فهناك دوائر صغيرة تبدو كأنها مستقلة بنفسها فى إطار الدائرة الكبيرة . وفى الوقت الذى تحتفظ فيه كل جزئية بفرديتها ، بل بلغتها ، يحرص الكاتب على أن يجعلها متوازنة ومتوازية مع الأجزاء الأخرى ، ومؤدية دورها فى الوقت نفسه فى إطار الوحدة الكلية .

ولعلنا ندرك بعد ذلك الدور الأساسى الذى تلعبه اللغة فى هذا القص ؛ فعلى الرغم مما يعبر عنه قص الحداثة من حيرة الذات وشكّها وسلبيتها ، فإنه يلح ــ من خلال الوعى الشديد باللغة وحركتها ــ على إقناعنا بوجودها وبجوهر الحقيقة التى تحاول كشفها ؛ وهى حقيقة مرتبطة كل الارتباط بالواقع الذى نعيشه اليوم ، ولكنها لا تقوم على أساس تمثيله بحيث يحدث التبادل الإدراكى تارة من داخل النص إلى خارجه ، وتارة أخرى من خارج النص إلى داخله ، بل تجعل الحياة تنحصر فى الشكل وعلامات الكلام وحركته

وتكاد تقترب اللغة فى هذا القص من الشعر ؛ فهى لغة إشارية فى أعلى مستوياتها ؛ وهى لغة ممتلئة ، وتخرج عن المألوف فى أساليب الربط ، وتكوين العلاقات . وليس هناك كلمة فى هذا القص ــ ونعنى بطبيعة الحال القص الذى يتقن استخدام أدواته ــ تأتى اعتباطا ؛ لأن الكلام إنما يتعلق بمجال له خصوصيته العلامية .

حقا إن عالم هذا القص عالم لغوى ؛ فباللغة نتحسس عمق الواقع ومأساة الإنسان فيه ؛ وباللغة نتحسس رؤية الكاتب ولهاثه وراء المغزى المفقود فى الحياة . وقد يأتى القصاص بين الحين والآخر بلغة مسلوبة القوة ؛ لغة بسيطة بل ساذجة ، ولكن هذه اللغة التى يؤتى بها على سبيل المفارقة ، تزيد من تعقيد العملية اللغوية ، عندما ترص هذه اللغة جنباً إلى جنب مع اللغة الشاعرية الأخرى .

وربما كان الوقت الآن قد حان لأن نتمثل بنموذج كامل لهذا القص ، نحاول من خلاله أن نبين ، ولو فى عجالة ، كيف تتحقق فنية هذا القص فى إطار الشكل والبنية ، ومن خلال الاستخدام الخاص للغة

ونختار هنا ــ متعمدين ــ رواية « الزمن الآخر » ، آخر ما أنتجه إدوار

الخراط ، فيما نعلم ، وهي الرواية التي سبق لنا أن اقتبسنا منها بعض العبارات على سبيل الاستشهاد في مواطن البحث فيما سبق.

ويرجع التعمد في اختيار هذه الرواية إلى أنها أحدث ما قدم من قص الحداثة عندنا ، وأكثره استيفاء لخصائصه ـ على نحو ما شرحنا.

فعلى الرغم من قمة التجريد في هذا العمل الكبير حجما وموضوعاً ، مازال يطل على الواقع في غير مواربة ، على مدى القص ، إطلالات تدين هذا الواقع وتجعله مسئولا عن فقدان الذات لهويتها من ناحية ، بقدر ما تدينه بإحداثه الهوة السحيقة بين الإنسان المصرى وحضارته من ناحية أخرى. ومع الحضور الشديد لهذا الواقع ، فإن الذات ـ مع المفارقة ـ تنسحب منه لأنها لا تجد نفسها فيه ، باحثة عن هويتها في الزمن الآخر.

ولابد أن القصاص أجهد نفسه فكراً وكتابة في إخراج هذا الحشد الهائل من الموضوعات والرؤى والرموز التي تجمع بين أشتات الحياة المتفرقة في وحدة واحدة كما فعل ، في الوقت الذى استطاع فيه أن يبرز خصوصية كل جزئية من خلال خصوصية اللغة ، واللغة وحدها.

نحن إذن بإزاء دوائر صغيرة ، تنتظم مع بعضها البعض في توازن وتواز دقيقين ، في إطار الدائرة الكبرى. فهناك دائرة الموجود والمفقود ، أو الحاضر والغائب. والموجود مفقود لأنه ضياع في ضياع ، والمفقود موجود وغير موجود في آن واحد. فهو موجود في كيان الذات وفي مظاهره الحسية الباقية ، ولكنه يتأبى على الواقع ، بل يعف عن أن ينصهر فيه. وهناك دائرة الترانسندنتالى والتجريبى. وهناك دائرة عشق الجسد الذى لا يكتمل قط ، والعشق الذى يتاق إلى كماله واكتماله على الدوام. وهناك دائرة فوضى الواقع وعفنه ، إلى جانب صمت الماضى وجلاله. ثم أخيراً هناك دائرة الزمن الحاضر ، الذى يسعى للهروب منه ، والارتماء في أحضان الزمن الآخر ، الذى عساه أن يجمع شتات النفس في لحظة من الأمان والإيمان.

ولقد استطاع الكاتب أن يمسك بهذه اللجم المتعددة في آن واحد ، عندما جعلها تلتف التفافاً شديداً ، وفي تناسق تام ، حول البنية الأساسية للرواية ، التي تتمثل في محورين مقفلين على نفسيهما ، محور الحاضر ومحور الغائب. وبين الحاضر والغائب تتحرك الذات جيئة وذهابا ، بحثا عن المفقود في الموجود. وليس الحاضر والغائب مطلقين ، بل هما متجسدان في مكانين أساسيين : الصحراء ، حيث ينقب عن الآثار ، والغورية ، حيث تقطن المحبوبة التي تشاركه المعرفة والحب ، وإن لم تشأ أن تشاركه مزاجه القاتم. وإذا كانت الصحراء ، وإلى جانبها الفندق الذى يقيم فيه راوى القصة ، هي المكان الذى يتوحد فيه الإنسان مع الكون ومع ذكرى الماضى الجليل ، فإن الغورية تمثل الجمال القديم الذى انتهك الحاضر حرمته. ولهذا سرعان ما تقفز الذكرى الأثيرة لكل تشكيلات الماضى الأسطورية من بين اختناقات الحاضر.

« هيلا هوب الأبدية على حبال شراع المراكب الرشيقة البطون ، التي تقلع في بحر النيل العريض ، وعلى أسلاك التليفون الثقيلة المرتخية على سهوب الرمال. أوزير وحتحور ، سيدى الأربعين وست دميانة ، مارجرجس والسيدة زينب ، أتلمس أجسادهم الباقية التي لا فناء لها ، وأتملس عليها ، أتطلب النعمة والبركة. تسقط على كتفى قطرات الشمع السخن ، ونفثات العرق الذكى ، متفصدة من جباههم. ينحدر الدم والمسك من عيونهم المفتوحة للأبد ، التي تقبل أوجاعنا ، وبصمتها نفسه تحرضنا على أن نعرفها. ترتيل الشيخ رفعت رخيماً ، موجعا ، عذبا ، في رمضان طفولتى ، شِقٌّ في قلبى. وأذان الجامع الذى كان يطل على بيت عمى في شبرا ، يصاعد في الفجر. أسمعه في حلم مستمر ، يجيش له صدرى. حلاوة المولد تتقطر في فمى ، ومواكب الصوفية والذاكرين وخارق الأفواه بالسيوف وراشقى السكاكين في الجنوب يترنحون وراء الخليفة الأبيض العباءة في مولد سيدى كريم ... كلها ضفائر أخرى عضوية في نسيج نفسى »[١٦]

على أن هذه الذكرى العزيزة سرعان ما يطاردها الحاضر الذى يصر على أن يجهز على كل شيء ويخنق كل مجال يمكن أن تتنفس منه الذات :

« كانوا يضربون في الغورية منذ زمن ، الآن ، تدور بهم الأزقة والشوارع الغاصة بالدكاكين الصغيرة والسيارات الزاحفة بين الحيطان والأبواب وعربات الكارو المنزوعة عن حميرها أو بغالها ، مركونة على جدران السبيل المزركش بأحجاره المتساقطة الناعمة النقش. خطوطها الأنيقة المشجرة ، ذهبها ناصل باهت كأنه حلوى قديمة نالها العطب. تحت لافتات البوتيكات الحديثة بخطوطها الجريئة تشتعل في تلوينات النيون الملون بالأحمر اليانع والأصفر الفاقع »[١٧].

على أن صراعات الأمكنة والأزمنة لا تقف عند حد المحسوس ، بل سرعان ما تحمله اللغة بامتلائها وشاعريتها إلى المطلق ، وعندئذ يتجاور المحدود والمطلق ، والزمنى واللازمنى. ومن هنا كان التجانس التام بين صراعات الأزمنة والأمكنة ، وصراعات الذات بين العشق المحترق الذى لا يكتمل ، والعشق الأزلى الذى يكتمل وإن كان اكتماله لا يتم إلا في الزمن الآخر.

وقد بدأ هذا العشق مكتملاً عندما كان لا يزال في أحضان الخيال :

« في عمق الظلمة ، حينما لم يكن صحو بعد ، رأى أنهما واحد ، غير منقسم ، يطفو على وجه الغمر ، والماء له قوام لَدْن وصلب معاً ، يقاوم انغمارهما فيه ، ولا يرفضه ، ظهرًا لبطن ، لها رأس واحد ، وعينان يرى بهما ، وهما على جلد الماء المعجون بالطمى الثقيل ، العينان يقظتان ، والنور الوحيد في الكون هو نورهما الداخلى ، كيانها الباهر الساطع الجمال وقد تخلق من قاع هذا الطمى الغنى الذى يملأ الآن داخله .. »[١٨].

ولأن محبوبته تخرج من أحشاء الكون ، فهى أزلية ، وعندئذ تبدو متوحدة مع إيزيس وحتحور. والويل له إذا خرجت عن هذا الإطار الأسطورى ، وهبطت إلى العالم المحدود الذى يلح على الإنسان بضرورة أن يعرف.

« وهو يعرف أنها إن جاءت إليه بالمعرفة ، فقد عادت إليه بالموت الموت هو ما يعرفه في قلبه ، ولهذه المعرفة بهجة لا وصف لها. صرخات الموت لاعداد لها ، صرخات فرح ليس فوقه فرح ، تنقطع فجأة ، وتتجدد. صرخات بلا اسم ، بلا انتهاء. ورأى أنه حسن هذا النوم ، هذا الطفو ، هذا الانغماس ، هذا الصحو ، هذا الفرح ، الليل الشمس ، الحب التوحد ، حسن وكامل في ذاته ، لا يحتاج لشيء. على أنه محكوم به عليهما ، والحكم غير منقوض. تموت الشياطين من تحتهما ، مائة منها كل يوم ، في زمن لاحساب فيه للأيام »[١٩]

وتتم تجربة الحب ، وهو يخوضها بكل كيانه الذى يتشبث بالجمال المطلق والكونى الثابت ، تماماً كما يتشبث بهما في تاريخه السحيق.

« لا ، لست أحب وهما من صنع خيالى ، ولا أنا أصغو إليك كما أصغو إلى مطلق ما ، أقيمه لنفسى من تصوراتى المتقفة ، ولا شيء في هذا السياق كله ، بل أحبك ، أنت ، امرأة غنية بأنوثتها الحية ، الحسية ، وكبيرة القلب ، وجريئة ، ومحبة ، وتعرف كيف تفكر ، وجميلة ، وتعيش في هذا الواقع الأرضى الذى نعرفه كلانا ، بأصفاده وفروضه علينا ، وبإمكانات

الحرية فيه أيضاً . أحبك بما فيك من ضعف وحاجه ، ويزيد ضعفك من حبي لك . طبعاً . وكما هو ضروري . وبما فيك من قوة وعزم وجسارة أيضاً أما تلك القوة الكونية . أو شيء ما يشبهها . أو يفوقها ، فهو شيء ما عندك يستثير مقابله عندي : قوة حبي لك ولست أعرف ما هو هذا الشيء المطلق ينادي المطلق إذن وما يجاوز الإنساني يستدعي نظيره عاشق أنا . أعرف من أعشق ولا علم لي به أفيض بالعشق إلى ما لا حدود هكذا أحسه ماذا أفعل ؟ ليس هذا مجرد طاقة محبوسة تفجرت وفرغت . وليست هذه مرحلة ما منقضية . ولا احتياجاً عابراً ومتقلبا هناك ثبات في هذا الحب يفوق كل مدى ، جيشان دائم لقوى حميمة جداً . وعميقة إلى غير ما قرار . وباقية مقوم من مقومات الوجود ، رابطة لا تنفصم . لها اليوم من السطوة والضراوة والتحقق الذي لا يوصف ما كان لها في أي وقت . وأكثر وأكثر .. »[٢٠]

ولأن كاتبنا ليس رومانتيكيا . بل إنه يعيش أسير الواقع بأعمق أعماق الحس المأساوي . فإن الترانسندنتالي لا يلبث أن يهوى على رأس التجريبي ، معلنا تحطمهما معاً بعد تجربة مثيرة وغنية بلغتها قبل كل شيء . وعندئذ يشتد عليه الألم فيصرخ :

« لماذا لا تكفيني وتفيض . هذه المادة الأولية الدسمة . خام الصخر . وخام الحب ؟ فليتني أتعلم القبول الذي يأتي من سلام القلب ، كاتضاع الرهبان الذي يأتي من معرفة النعمة . عندما تتنزل النعمة . هذه التي بين راحتي . وملء حضني . ما أندر ما عرفتها ! ما أندر ما قبلتها ! »[٢١]

إن رواية « الزمن الآخر » لا تحكي حكاية . ولا تطرح مشكلة محددة ، ولكنها تنفتح على ضمير إنسان . أي إنسان . يعيش الحياة في أعمق أعماقها . ولا تغيب عنه قط حوادثها الجسام . التي تفتتت على يديه وتمزقت حتى فقدت كيانها . وكان الإنسان الذي لا يغيب عنه قط وعيه بذاته ، والذي يحرص على ألا تسقط هويته في بحر من الضياع . ولم يبق للإنسان سوى أن يسعى إلى التوحد مع حب أسطوري . وذكريات أسطورية . في زمن أسطوري . هو الزمن الآخر . أو البعد الآخر للزمن . ذلك بأنه بقدر ما كانت « رامة » تمثل النموذج الجسدي النابض الحي في كل جزء من أجزائه . وفي حركته وفكره . كانت يتجسد فيها كمال الآلهة الأسطورية ، إيزيس أو حتحور . التي يكمن فيها سر حضارة عظيمة بأسرها .

ومن هنا تأتي دلالة الحركة الدائبة . رائحة وغادية . بين المعالم الأثرية في قلب الصحراء والفندق الذي يقع بجوارها وحيّ الغورية . حيث المعالم الأثرية الإسلامية التي ترقب الحاضر . وحيث تقطن « رامة » التي يلوذ بها هربا من الضياع .

ولأن الرواية تخلو من الأحداث التي تثير التوقعات ، فهي تعتمد أولا وأخيراً على اللغة ، اللغة التي تحرص على تماسك الدال والمدلول من بداية الرواية إلى آخرها . واللغة القادرة على إحداث التقاطعات الرأسية عبر السرد الأفقي . فتكشف من خلال مقطوعات تقطع السرد أبعاد الماضي الآسر . والحاضر المضطرب . والمستقبل المعتم . ثم إنها أخيرا هي اللغة التي يتحكم فيها الفكر . فإن شاء جعلها واضحة . وإن شاء جعلها غامضة . وإن شاء جعلها مشرقة . وإن شاء جعلها معتمة .وإن شاء جعلها قمة الفصحى . أو جعلها بسيطة بساطة الكلام العادي .

وليس في وسعنا ، بعد ذلك ، أن نطيل الكلام . أكثر من ذلك ، عن هذه الرواية التي لم ينفرط فيها عقد اللغة قط في أية صفحة من صفحاتها التي تنيف على ثلاثمئة وخمسين صفحة . والتي ربما احتاجت كل صفحة فيها إلى وقفة ومن ثم فنحن نعود مرة أخرى إلى قص الحداثة بوجه عام ، لنستكمل أهم معالمه ، فما زال في الحديث عن الشكل بقية

ـ ٧ ـ

كثيراً ما نصادف في قص الحداثة تشكيلات ذات طابع أسطوري . وتأتي هذه التشكيلات إما من خلال زحزحة الواقع إلى الترانسندنتالي ، أو من خلال النفاذ بالفكر في الأشياء وإبرازها في خصوصية لافتة . وقد سبق أن أشرنا في رواية « الزمن الآخر » . كيف أن الكاتب كثيراً ما كان يحاول أن يخرج « رامة » محبوبته . في تشكيل أسطوري . وأنه كثيراً ما كان يستحضر إلى جانبها النموذج القديم للمرأة الأسطورة . مثل إيزيس وحتحور

ولأن ورود مثل هذه التشكيلات ذات الطابع الأسطوري ليس بالقليل في قص الحداثة . كان الكلام عن أسطورية هذا القص .

ولا يخفى علينا أن هناك اتجاها ينزع إلى انتزاع مثل هذه التشكيلات الأسطورية ، أو ـ بالأحرى ـ ذات الطابع الأسطوري وحصرها في إطار المفهوم « اليونجي » للنموذج القديم .

والنموذج القديم عند « يونج » له وجود في حد ذاته ، قبل أن يتحول إلى رمز أو تشكيل ميتافيزيقي . فالشيء المحير في الأساطير التي استمد منها يونج مفهوم النموذج القديم . أنها لم تخرج العملية اللاشعورية في شكل أفكار ، بل أخرجتها على الدوام في شكل صور هي التي سماها يونج النماذج القديمة ؛ وهذا ما جعله يؤكد أن النماذج القديمة ليست أفكاراً ، بل أشكالاً ، كما أن لها وجودا في حد ذاتها . قبل أن تتحول إلى رمز أو فكرة . وعندما تستحضر هذه النماذج القديمة في الإبداع الفني . الفردي أو الجماعي ، فإنها تستحضر من ذكرى غامضة ، تقفز من ضباب الزمن . وتتسلط على الوعي ، وتدفع إلى الإبداع . في الوقت الذي تظل فيه محتفظة بتكوينها المستقل .

فعلى سبيل المثال تقع النخلة الشامخة في بؤرة قصة « العالية » للطاهر عبدالله . وقد صدر أمر من الجد حسن إلى محمداني عبر شخوص أخرى ، ليصعد النخلة ويأتي بالتمر ليقدمه إلى ضيفه . وبينما كان محمداني يتهيأ لصعود النخلة . فوجيء بالمرأة الضريرة تحذره وتقول له :

« يا محمداني لا تطلع النخلة ! اليوم يوم الريح القديمة التي عرفها الجدود .. ستكون هذه المرة كالخيل لما تجمح ، ستكون لها حوافر وأعراف من نار . ستهدم بيتين وتحرق بيتين ، وتأخذ رجلا ...

« قاطعها محمداني : يا امرأة ، لا يقدر على طلوع العالية غيري .. وابن الأكابر حسن لا يرسل رسوله لي كي أطلع العالية إلا إذا زاره ضيف عالي المقام .

« جعرت العمياء : أقول .. العالية هذه المرة لن تعرفك .. هذه المرة لن تعرفك العالية يا محمداني ..

تقرفص الأقرع تحت العالية الشامخة القامة ، يمص قالب السكر ، ويبتسم في وجه محمداني ببلاهة ، بينما وقف محمداني ينظر إلى أسفل العالية المتصبة كبنات الجن . تلك هي المرة الأولى التي يرى فيها العالية شديدة العلو . ملساء الساق . شعر بنفضة عرق الخوف عند الرجال . الكامن تحت الصدغ . قال : « لن أخاف العالية . تلك المرأة هي التي زرعت في نفسي الخوف من العالية .. لن تخيفني امرأة لقد خلقت المنجمة الخوف ليعرف القلب الرجفة وها أنا أرى الريح أنحف من يد العاشق ، تعبث بجريد العالية في حنو .. ما رجمت العمياء بالغيب مرة إلا وصدقت ، لكن يكذب المنجمون ... وشد محمداني الحبل على جذعه ، وشده على جذع العالية .

وثنّاه وثلّثه ، وحدث نفسه : « لن تجعلني الضريرة التي أعرفها وتعرفني .. » ... إنها الريح الهوجاء وقد فكت قيودها .. قادمة من محبسها البعيد .. يا ساق .. يا ساق .. كوني كابن البشر .. هكذا صرخت المعمرة التي خبرت ريح الأزمنة ومالت . ولمت جريدها المجدول تحمي ثمرها الطيب »(٢٢) .

« لن أواجه مواجهة الثور .. ولن أستسلم كبقرة .. مكر الثعالب يغلب القوي الباطش » . وصرخت : « ويا جذوري .. أنت يا جذوري .. كوني في الأرض أوتاداً .. كوني في الأرض أوتاداً .. وتثبتي للريح .. تثبتي للريح ! » .

وبهذه الفقرة الأخيرة تنتهي قصة العالية .

ومن الممكن لمن يهوى التحليل اليونجي ، أن ينتزع هذا التشكيل من النص ويجمده في إطار مفهوم النموذج القديم . فالنخلة ، وهي الشجرة القديمة الشامخة المعطاء ، التي تضرب بجذورها في أعماق الأرض ، هي نموذج قديم للعطاء ، للأم الكبرى . كما أن العجوز العمياء التي أفزعت محمداني من الصعود إلى النخلة ، تمثل كذلك النمط النموذجي القديم للقوى الشريرة التي تحول دون انطلاق الشخصية من القيود . وبهذا يكون محمداني قد وقع أسير قوتين : قوة تدفعه إلى الانطلاق من القيود ، وقوة تشده لتبقيه في القيد .

على أن مثل هذا التأويل لا يعزل هذا التشكيل عن دوافعه التي تنطلق من الواقع فحسب ، بل يعزله عن حركة اللغة التي توجهه توجيها محدد الهدف من بداية النص إلى آخره . ولهذا فإن مثل هذا المنهج ، إن صلح في بعض الأحيان في تحليل بعض النماذج القصصية ، فهو لا يصلح مع قص الحداثة . ولنبدأ مع بداية القصة .

«كان الجد حسن قد فرغ من تناول طعام الغداء هو وضيفه العالي المقام . وكان الغداء دسماً .. لحم ضأن وفتة المرق بالخبز والأرز .

« شخط الجد حسن يستحث جاد المولى الأعرج القاعد غير بعيد منهما أمام كوم من الرماد مدفوس فيه كنكتان من النحاس الأحمر . تفل جاد المولى الأعرج من دخان المضغ وزعق .

« يا ولد يا أقرع بالكع ! .. هات الصينية والفناجين ! » .

وتستمر القصة في جوها الواقعي ... ثم .

« أشار الأعرج لعصاه المعوجة ، وقال بلهجة التهديد : ماهذه يا ولد يا أقرع ؟ انكمش الأقرع في بلاهة وتهته : تلك عصا .. تلك عصاك .

« وما هذه ؟ وأشار الأقرع إلى علبة السكر . تبسم الأقرع في بلاهة وتهته : حُق .. حُق السكر .. » .

« وقال الأعرج في لهجة الآمر : اسمع يا ولد يا أقرع ! .. اذهب كالريح .. وقل لمحمداني المجذوم يحضر توا ليطلع النخلة العالية .. سأتفل على الأرض تفلة .. لو جفت تفلتي قبل أن تكون هنا أمامي أنت ومحمداني المجذوم ، سأجعل المعوجة تريك نجوم الظهر .. اسحبه من يده يا ولد يا أقرع ! ..

« وقال الأقرع مكلماً نفسه : شمس الصيف كبيرة . والتراب الحامي فوق الأرض يلسع القدم الحافية .. والسماء بعيدة .. سأسحب المجذوم من يده .. أنا رسول الأعرج .. أنا رسول الجد حسن .. والأعرج والمجذوم وأنا وكلنا خدم الجد حسن . السكر في الفم يجري بلعاب حلو . والعصا على الظهر موجعة »(٢٣) .

وهكذا يتدرج التسلط من أعلى إلى أسفل . وسعد محمداني بأنه سيصعد إلى أعلى العالية ليعيش لحظة التحرر من الواقع ، ولكنه يصطدم بقوة قهرية تلزمه أن يبقى في مكانه ، على الأرض . والقوة القهرية في هذه المرة مصدرها المعتقدات المتسلطة . ولكن محمداني يريد أن يصعد ، فيتحرك إلى أعلى ، وتتحرك معه اللغة من الواقع إلى الترانسندنتالي . وعندئذ تتحرر اللغة لتقول كلاماً فوق الكلام العادي ؛ كلاماً تتوارى وراءه الحقيقة بقدر ما يشع منه بصيص الأمل في كسر القيد . والكلام عندئذ يصدر عن النخلة العالية كما يصدر عن الإنسان .

وهنا تكمن أسطورية هذا القص ؛ فهي لا تتمثل في الصور « اليونجية » ، بل في اللغة ، عندما تتحول إلى علامات مكثفة الدلالة ، وعندما تطرح أكثر من احتمال للمعنى الغائب(٢٤) .

وربما كانت قصة بهاء طاهر « أنا الملك جئت » ممثلة لأسطورية القص في فنه . وهي قصة يتحدد فيها الواقع تحديداً مفصلاً في نصفها الأول ، بمقدار ما يتكثف فيها الأسطوري في نصفها الثاني . ويتحدد الواقع في البداية بتاريخيته :

« في خريف ١٩٣٢ ، تجهز فريد بك للسفر . اعترض والده فضيلة الشيخ عبد الله ، القاضي بالمعاش . ساءه أن يغلق فريد عيادته الناجحة في باب اللوق ويسافر للمجهول . ولكن لما رأى إصرار فريد على الرحيل باركه وأعطاه مصحفاً صغيراً يلازمه . أصر الشيخ عبدالله أيضاً أن يصحب فريد في الرحلة راضي ، خادم فضيلته الخاص . وليلة السفر أمّهما في الصلاة معاً ، وتلا دعاء مطولاً ، وهو يضع يده على رأس فريد ، ثم مال وهمس في أذن ولده : سلم أمرك تعد السكينة إلى قلبك »(٢٥)

وفريد بك يزمع أن يقوم بمغامرة كشف أثري ، يتوهم أنه يقع في جنوب واحة سيوة . وكما يعيش فريد مع وهم الكشف ، يعيش مع وهم الحب ؛ وكلا الوهمين لا ينفصل عن الآخر ؛ فالحب أصبح وهما بعد أن تحقق في الماضي ، والكشف الأثري وهم لم يتحقق بعد . وتعود التجربتان فتتغلغلان في تخصص الدكتور فريد ، وهو طب العيون ، على الرغم من بعدهما في الظاهر عن هذا التخصص الطبي . فالتجربة الأولى ، تجربة الحب ، أساسها البصر ، ولكنها بعد أن انتهت لم تعد تعتمد على الإبصار . أما التجربة الثانية فلن تتحقق إلا إذا كانت واقعاً ملموساً من خلال البصر . وإذن فحاسة البصر يمكن أن تكون مصدر تجارب هي مزيج من الوهم والحقيقة .

وبهذه الفلسفة بدأ الدكتور فريد يتحرك نحو مغامرته المجهولة ، حاملاً معه حبا ضائعاً . وترتبط المغامرة بالمجال الواقعي ؛ فالرحلة تبدأ على ظهر الجمال من إمبابة ، متجهة إلى الصحراء ، ومع الطبيب رائد الصحراء شدوان وخادمه راضي . ويمر فريد بنقاط العبور التي يقف عند كل منها حاكم إنجليزي ، يرحب به ، ويقدم إليه النصيحة بأن يعود أدراجه ؛ إذ ليس ثمة واحة جديدة لم تكتشف بعد في جنوب سيوة .

ولكن فريد لم يكترث للنصائح ؛ فثمة دافع يشده لا إلى اكتشاف المجهول فحسب ، بل إلى مواجهته . فلما طالت الرحلة في قلب الصحراء دون أن تظهر أية بادرة للاكتشاف ، بدأ رفيقاه يتمردان عليه ، فقال فريد : « خبرتكما أن ترجعا فلم تفعلا . إن كنتما أيضاً تتبعان نداء فلا تشكوا ! »(٢٦) .

واستمرت الرحلة ، وبدأت تواجه المجال الأسطوري : « في اليوم التالي لاح لهم فوق أحد التلال ، أو توهموا ، ذلك الشخص النحيل الذي يلبس ثوباً أصفر مهلهلاً ، ويمسك في يده عصا . كان شدوان هو الذي رآه ، صرخ بأعلى صوته .. يا رجل ! يا ولد ! يا زول ! وعلى صوت ندائه التفت فريد

وراضى إلى حيث يلوح بيديه ، فلمحا خيالا يختفى »[٢٧] .

ولابد أن يتوقف القارىء الذى أصبح اليوم مدركا أن صنعة القص تقع فى قلب اللغة ، عند اسم الإشارة « ذلك » . فالإشارة تعنى التجريد ، ولكن الرجل مجهول ، بل ربما توهموا أنهم رأوه ، كما يقول النص . فهل يؤكد استخدام اسم الإشارة تواصل العلاقة بين الوهم والحقيقة ؟ !

ولما كان ظهور شبح هذا الرجل منبئاً بقرب الواحة ، فقد استمر السير حول المكان الذى أبصرت فيه العيون الرجل الشبح . ولكنهم بدلاً من أن يجدوا واحة ، وجدوا معبداً أثرياً قديماً . انبهر فريد وفرح باكتشافه ، أما شدوان وراضى فقد خاب أملهما ، وقررا أن يسرقا بعض القطع الأثرية ويهربا بها ، تاركين فريد وحده ، بعد أن تركا جمله مقيداً . ولم يرتع فريد ، بل قال لنفسه فى هدوء : « إن يكن هذا هو النداء فها أنا قد لبيت . إن تكن هى النهاية فلست أخافها ، وإن تكن بداية فسوف أتعلم »[٢٨] .

ثم كانت المواجهة بين فريد والمجهول ، بين المحدود الذى يقف على مقربة منه ، واللامحدود الذى يتمثل أمامه وجها لوجه : « توجه إلى الجدار وأخذ يتأمل الفرعون بوجهه المستطيل وشفتيه المكتنزتين . وضع إصبعه على الكتابة المنقوشة تحت صورته ، وقال : أنا أعرف هذه الحروف . هاتان العينان المتجاورتان تنطقان الميم فى « مارتين » (اسم محبوبته التى فقدها) ، وهذه الريشة القائمة هى الهمزة أو الألف . ذلك ما علمه إياه صديقه عالم الآثار الذى أهداه اللوحة الهيروغليفية المعلقة فى عيادته « فريد يحب مارتين » . نعم نصف الدائرة العلوى هذا هو التاء فى مارتين . وهذا الخط بقمته الملتوية .. تراجع فريد فجأة . تطلع إلى عينى الفرعون ويده الضارعة . قال إذن فهذا هو ما تريد ؟ أهذا هو ؟ ولكن لم يبق وقت ؛ لم يبق ماء »[٢٩] .

وهنا يجد القارىء نفسه فجأة فى أحشاء اللغة ــ الأسطورة . ولابد له من معاودة قراءة النص ، ولابد من البحث عن الشفرة التى تفك رموز العلامات اللغوية وتمسك بدلالاتها . ولكن لا داعى للعجلة ، فما زال للنص بقية .

« فى العصر خرج فريد من المعبد . كلت عينه . وكان متعباً ، يائساً . قال : استغرق ذلك الأمر من الفرنسى سنين طويلة على حجر رشيد . لا فائدة . كانت الشمس حارة والرمل ساخنا ، ولكنه دار حول المعبد . نظر حوله . لا شىء يمكن أن يدله ؛ لا شىء غير الخلاء والشمس .. وهناك .. على البعد ذلك التل ، وهناك عند التل .. ولكن هل هذا صحيح ؟ هل هو بالفعل رجل ، ذلك الذى يقف هناك ؟ ذلك الملثم الوجه .. يا رجل ! يازول ! .. وظل الرجل واقفاً . جرى فريد نحوه . قال لنفسه : جاء ! تلك العلامة التى تتكرر وسط الكتابة ، تلك التى تشبه شخصا دون رأس يحرك قدميه . لابد أن تكون هذه العلامة هى الفعل جاء . نعم .. لابد أن تكون جاء أو يجىء . وجرى عائدا إلى المعبد ...

« أمسك دفتره . راجع ما توصل إليه بالأمس . رجع إلى الحائط الأيمن الذى بدأ به . فى كل ساعات الصبح لم يستطع أن يقرأ غير : أنا الملك جئت ، ولما المرأة .. ثم استغلق عليه النص . تمدد على الأرض ونام .

« فى اليوم الرابع كان يرتعش حين صحا من النوم . كانت شفته خشنة . ولما حاول أن يمسحها بلسانه لم يستطع أن يخرجه من فمه . نهض بجذعه وارتكن إلى العمود .. مد يده وأمسك قربة الماء فشرب كل مابقى بها . قال : ليكن ! .. وبينما يسند ظهره إلى العمود تطلع بعينيه المتعبتين إلى الملك الذى جاء .. تطلع إلى النقوش .. إلى الريشة المنتصبة ، إلى العين المفتوحة .. إلى الصقر والثعبان .. إلى الأهلة والعقبان . استرجع كل السطور التى استطاع أن يقرأها وسط العبارات الكثيرة التى لم يفهمها . أسقط الجمل الناقصة والكلمات المتفرقة التى تجمعت لديه . حاول أن يصنع نصاً مستقيماً . بدأ بالسطر الأول فى النهر الأول : أنا الملك جئت ... ولما المرأة ذهبت .. ولما تفرق الذين اجتمعوا حولى ، ولما وجدت نفسى وحيدا ، اكتملت فى تمامى .. ولما كنت أنت إلهى وأنا صفيك .. أنت النور وأنا صدى النور .. أتملى فى ذاتى فأراك ، وأتملى فيك فأرانى ، فإنى بعيداً عن الآحاد جئت لنكون واحداً أنا وأنت . الآن ولم يبق وقت وبقى الأبد .. الآن أناجيك فتعرفنى . أدون سرى بعيداً عن الأعين لعينك أنت فتعرفنى ؛ أتطلع إلى قرصك اللامع الذى يرقب من السماء كل شىء ، وأنقش على الصخر سرى : إنى حزين .

«كانت عين فريد كليلة . كان جوفه مريضا ، لكنه مشى بعينيه على الطلاسم التى لم يفهمها ، وتوقف عند السطر الأخير فى النهر الأخير وقرأ : ولما وجدت كل فرحة تلد نهايتها ، وجدت فى فرحتك أنت المنتهى . وجد فريد صعوبة فى أن يمشى حتى الحائط الآخر . كان يستند إلى الأعمدة . ولما وصل إلى هناك ، ولما استطاع أن يقرأ السطر الأول : أنا الملك القوى جئت ، صرخ فريد بكل القوة التى بقيت فى داخله : أيها الكذاب ! وتردد داخل المعبد الصدى : الكذذذذ ا ا ا ب ب ب .

«خارج المعبد جرى . كان يكرر « أيها الكذاب » . كان يخلع حذاءه العالى الرقبة . كان يقول : ينتهى ذلك كله فى خمس دقائق ، أقل من خمس دقائق .. داس بقدمه على ثقوب بحجم الإصبع . راح يثب فوق تلك الثقوب وهو يكرر : تعال ! تعال ! .. ولما ارتعش جسمه كله ، ولما سقط أخيراً على الأرض ، لم يعرف إن كان الثعبان هو الذى لدغه أم لا .

«كانت مارتين تمسح بيدها على جبينه . قالت : أعطنى يدك ! قالت : سنشرب معاً من هذا النبع . كانت يد تسند كتفه ، وقرب فمه كان إناء فيه لبن . رفع رأسه فرأى عينين سوداوين تطلان عليه من وجه ملثم . أشارت العينان إلى إناء الفخار وقال صوت خافت : اشرب ! ستكون بخير .. ولما مال برأسه رأى ساقين سمراوين مقرفصتين إلى جانبه ، ورأى قدمين متشققتين تعلق بهما ذرات من الرمل . ولما رفع رأسه إلى الوجه الملثم سأله : من أنت ؟ ! »[٣٠] .

وهكذا نرى إلى أى حد يمكن أن يقف التجريبى جنبا إلى جنب مع الترانسندنتالى الذى يتحقق على الدوام فى تشكيل أسطورى . وقد أراد الكاتب أن يزيدنا يقيناً بواقعية التجريبى عندما وضعه فى صيغة تاريخية محددة بالسنين . حتى إذا ما أدخلنا تدريجاً فى المجال الأسطورى ، ودفعنا إلى أن نستغرق فيه ، وقفنا لنتساءل عما إذا كان ذاك الجزء التجريبى قد حدث حقاً ؛ إذ إن الإحساس يتملكنا بأن كلا من التجريبى والأسطورى يلغى أحدهما الآخر . ومع ذلك فلا مفر لنا من أن نداخل بينهما فى وحدة من التفسير .

وربما تمثل مفتاح النص الأسطورى فى كلمة واحدة يمكن أن يمر عليها القارىء مروراً عابراً ، وعندئذ يتعذر عليه حل إشكالية انسجام الذات فى الكلام الصوفى المتدفق ، الذى كان بمثابة ترجمة متكاملة للنص الهيروغليفى من ناحية ، ونقضها لهذا الكلام فى لحظة تالية لذلك مباشرة ، عندما ألغى الشك اليقين ، بل حطمه ، بعد أن أدركت الذات أن ما توصلت إليه من حل للغز الهيروغليفى كان مجرد أكذوبة . وعندئذ صرخت صرخة دوت فى أرجاء المعبد : « أيها الكذاب ! .. » .

أما الكلمة الشفرة ، فهى تلك التى أضيفت أو اكتشفت فى قراءة ثانية للنص الهيروغليفى ، بل فى السطر الأول الذى كان قد بدأ منه ، وهى كلمة

« القوى » . لقد كان الكلام : « أنا الملك جئت » ، أما الآن فقد أصبح « أنا الملك القوى جئت » .

لقد بدا فرعون فى القراءة الأولى قويا فى اكتماله مع اللامحدود ، وليس قويا بذاته . وعندئذ سعد فريد أن وجد نفسه فى شخصية الملك وفى كلامه . ثم ما لبثت الصورة أن اهتزت فى القراءة الثانية عندما نبه فرعون الملك ، أو نبه النص ، إلى أن الإنسان يصر على أن يكون قوياً بذاته . وبذاته وحدها . ولهذا فقد انقطع النص فى هذه المرة عند « أنا الملك القوى جئت » . وعندئذ توارت الحقيقة الأولى لتشهد أكذوبة الإنسان الذى تناسى الكمال واستمسك بالقوة .

لقد عاش فريد لحظات التوتر من بداية القصة إلى نهايتها على مستوى الواقع التجريبى واللا واقع الخيالى . وتقودنا اللغة ، فى كل كلمة فيها ، إلى الإحساس الشديد بهذا التوتر . ولقد بدأ تجربته من المعلوم بحثا عن المجهول ، ومن الحاضر بحثا عن الغائب . ولابد أن يكون هذا المجهول وذاك الغائب موجودين فى عالم يفيض عن العالم المحدود ؛ عالم أسطورى . فلما دخل هذا العالم كان ما يزال مشدوداً إلى المحدود . ولهذا فقد بدأ يفك رموز الكتابة من خلال تجربته فى هذا المحدود « هاتان العينان المتجاورتان تنطقان الميم فى مارتين ، وهذه الريشة القائمة هى الهمزة أو الألف » . وعندئذ أوشك على أن يترجم النص إلى « فريد يحب مارتين » . ولكنه ما إن تطلع إلى عينى الفرعون ويده الضارعة حتى وجد أن الصورة ترغمه على أن يجاوز تلك الحقيقة الجزئية إلى الحقيقة الكلية ، فما كان منه إلا أن تساءل فى استسلام المحتج : « إذن فهذا ما تريد ؟ أهذا هو ؟ ولكن لم يبق وقت . لم يبق ماء .. » . فلما وصل بعد ذلك إلى الحقيقة ، وأوشك أن يمسك بها ، انسحبت منه وولت هاربة .

ثم يكتمل موقف الذات المتأرجح بين الوهم والحقيقة ، والشك واليقين ، بظهور شخصية الرجل المهلهل الثياب ، الضارب فى الأرض ، ذلك الرجل الذى رآه خيالا أكثر من مرة ، ثم مَثُل أمامه فى اللحظات الأخيرة ليسأله فريد « من أنت ؟ » ، وكأنما كان يوجه السؤال لذاته الفقيرة الحائرة الضاربة فى الأرض بحثا وراء الحقيقة .

إن النص ثرى بلغته ؛ ولهذا فهو يتسع لأكثر من قراءة . ومانود أن نؤكده هو أن المجال الأسطورى فى قص الحداثة يخلقه الكاتب متعمدا ليستوعب فائض التجربة فى الواقع المحدود الذى أصبح من الضيق بحيث لم يعد يتسع لتجربة الذات العريضة الممتدة . ومع ذلك ، أو بسبب ذلك ، فإن المجال الأسطورى لا يمكن أن يكون مستقلاً بذاته ، بل لا بد أن يعكس الواقع بقدر ما ينعكس على الواقع ، ويظل بعد ذلك مشكلا لحيز جمالى يلتقى عنده الداخل والخارج ، وتؤسر بداخله لغة تتعمد اخفاء المعنى بقدر ما تسعى إلى كشفه ؛ وهو قمة المفارقة فى هذا القص .

وبعد فإن القارىء عليه أن يعى من البداية أن اللغة فى حد ذاتها فى قص الحداثة هى المعنية بالأمر . حقا إن وراء النص معنى كبيرا ، كما أن وراءه واقعاً عريضاً وشاملاً ، ولكن هذا المعنى وذاك الواقع لا يقدمان إلى القارىء فى شكل حكاية ، بل فى تشكيلات ذهنية لغوية معقدة ، وكثيراً ما تكون بالغة التعقيد . ولا يعد هذا مظهراً سلبياً لهذا القص ، بل هو بالأحرى مصدر ثراء للنص الذى يحرص على تثبيت نسبية العلاقة بين الذات والموضوع ؛ وهى التى تنعكس فى نسبية العلاقة بين القارىء والنص ؛ وهذا ما يقدم الكثير من الاحتمالات ، والكثير من القراءات للنص .

وأيا كانت الاحتمالات والقراءات فإنها عندما تصدر عن قارىء شديد الانتباه لحركة اللغة ، وما تحدثه من تقاطعات ومفارقات ، وعندما تصدر عن قارىء قادر على تجميع العلامات بدلالاتها فى وحدة واحدة من المعنى ـ عندئذ يدرك أن النص ، على الرغم مما فيه من غموض ومن وسائل الحيل اللغوية الأخرى ، أصبح يكشف أكثر من أى وقت مضى ، عن حقائق حياتنا ومتناقضاتها ، سواء تلك التى تظهر على السطح ، أو تلك التى تستخفى تحته .

ـ ٨ ـ

على أننا لا نود أن نختم هذا المقال قبل أن نتحدث عن الفن الأول الذى يقوم عليه قص الحداثة ، ونعنى بذلك فن المفارقة . وقد سبق لنا أن ألمحنا إلى هذا الفن فى أثناء حديثنا عن شكل القص وبنيته وخصائصه . على أننا نعود فنخص هذا الفن بمزيد من الإيضاح .

كيف نعرف أولاً فن المفارقة ؟ قبل أن نجيب عن هذا السؤال ، نقول إن المفارقة ليست فنا مستحدثاً ، بل هى فن لغوى قديم ، شأنه شأن أى فن لغوى آخر يقوم ، فى مجمله ، على أساس التعبير غير المباشر .

والمفارقة فى حد ذاتها تعبير يهدف إلى إثبات الشىء وضده . ولما كان الكاتب الروائى قد أصبح معنيا بتعقد الحياة وتشتتها ، ذلك التشتت الذى أصبح من المحال أن يجتمع فى وحدة واحدة من المغزى ؛ ولما كان العمل القصصى ، على أى حال ، لا يتم إلا فى إطار الوحدة ، لم يبق أمام القصاص سوى أن يبحث عن الوسيلة القادرة على إبراز جوانب الحياة المشتتة والمتعارضة والمتناقضة من ناحية ، ثم جمع هذا الشتات فى وحدة شكلية من ناحية أخرى . وهذه الوسيلة الفنية هى المفارقة . ولهذا فإن قص الحداثة فى قمة تحققه من خلال فن المفارقة ، كما يرى أحد النقاد ، أشبه بفن الأرابيسك ، الذى يجمع بين خليط منظم تنظيماً فنياً ، وفى أشكال سيمترية جذابة[31] .

وعندما تكون المفارقة قادرة على استيعاب شتات التجربة منذ بداية العمل القصصى حتى نهايته ، فإنها تجاوز الصياغة اللغوية إلى الأبنية الفكرية ، التى يمكن أن تسمى فى هذه الحالة أبنية مفارقة ؛ لأنها ، من ناحية ، تعكس إدراك الذات الواعية باستحالة تحقيق الشكل المنظم من حياتنا المعاصرة ؛ ولأنها ، من ناحية أخرى ، تجمع بين وجهتى النظر المتعارضتين ، الواحدة إلى جوار الأخرى ؛ ولأنها ، من ناحية ثالثة ، تقطع استمرارية القص بين الحين والآخر ، بما يتم للذات من كشف مفاجىء لا يصمد أمامه الواقع ، وذلك فى حركتها الدائبة بين الأزمنة المختلفة ، والأمكنة المختلفة ، على المستوى المحدود وغير المحدود معاً . لا عجب بعد ذلك أن نجد فن المفارقة موضع اهتمام كبير من الكتاب على اختلاف تخصصاتهم ؛ فقد بحثت المفارقة من جانب مسئولية الكاتب الأخلاقية ، ثم بوصفها صيغة لغوية ، ثم من الزاوية الأسلوبية لصنعة القص .

ولقد عرض لها الفيلسوف « كانت » من خلال بحثه فى المجال المعرفى المرتبط بالمحدود ، وذلك فى مقابل غير المعرفى فى المجال غير المحدود . فالمعرفة عند كانت ، مشروطة بالحسية والسببية ؛ ذلك بأن الشىء القابل للمعرفة لابد أن يكون مرتبطاً بزمان ومكان محددين . أما المجال الذى تنطلق فيه الذات بعيداً عن الزمان والمكان ، أى فى اللا محدود ، فهو وإن كان مجالاً قابلاً للفكر ، ليس بعالم معرفى ؛ إذ إنه لا يمثل أكثر من المحتوى الميتافيزيقى للوعى الذاتى . وتتمثل المفارقة فى أن الذات التى تقع أسيرة المحدود ولا تجد نفسها فيه فتنطلق إلى اللا محدود ، ذات مضحكة ؛ لأنها وهى ترفض العالم

التجريبي تتمسك بحريتها في أن تصنع عالمها في اللا محدود ، ثم لا تلبث أن تسقط من هذا العالم الخيالي المصنوع لتعلن إخفاقها في كلا العالمين .

على أن « كيركجارد » و« شليجل » ، وإن أقرا بثنائية المحدود واللامحدود ، إلا أن العالم المحدود نفسه ، من وجهة نظرهما ، يتطلب الاستكمال والتبرير في العالم اللامحدود . وعندئذ تتمثل وظيفة المفارقة في أنها تؤكد محدودية الإنسان من ناحية ، وتطرح فائض هذه المحدودية في اللامحدود من ناحية أخرى . والمحدود واللا محدود يمثلان معاً الوحدة التي يتمسك بها الإنسان ويتأملها ويختبرها ، لعله يصل إلى أكثر الأمور خفاء في عالمه . وتأتي المفارقة من أن الذات إذ تتمسك بحقها في الحرية ، تعترف بعدم قدرتها على تحقيق هذه الحرية . ولكن هذا لا ينفي أن اللا محدود لابد أن يكون امتداداً للمحدود ، وأن المحدود لا يجد كماله إلا في اللا محدود[٣٢] .

وليس في وسعنا أن نغوص أكثر من ذلك في الآراء الفلسفية التي تمس المفارقة من قريب أو بعيد ؛ فهمتنا أن نبحث عن المفارقة في القص ، لا أن نبحث عنها مستقلة في حد ذاتها .

وقد حاول بعض الباحثين الألمان أن يفحص المفارقة بوصفها صيغة لغوية أولاً ، ثم من حيث الأداء القصصي لهذه الصيغة اللغوية ثانياً .

وقد عنَّ له في البداية أن يعقد مقارنة بين المفارقة والنكتة من حيث البناء الشكلي لكل منهما . وربما دفعه إلى هذه المقارنة أن المفارقة تقترب من النكتة في أنها تدفع القارىء إلى أن يبتسم في النهاية ابتسامة هادئة ، وإن تكن مريرة .

لقد رأى الباحث أن النكتة لكي تؤدي وظيفتها أداء كاملاً ، أي لكي تُستقبل على نحو كامل ، لابد لها ـ كما قال فرويد ـ من ثلاثة شخوص . أما الشخص الأول فهو قائل النكتة ، وأما الثاني فهو الشخص المعني بالهجوم عليه في النكتة ؛ وأما الشخص الثالث فهو المستمع الذي يعلن عن تحقيق وظيفة النكتة عندما ينفجر في الضحك ، بقدر ما يؤكد ذلك الهجوم على الشخص الثاني .

والمفارقة ، من وجهة نظر الباحث ، تحتاج إلى الشخوص الثلاثة كذلك ؛ ففي مجال القص ، هناك الراوي ، أي القاص المبتدع للمفارقة ؛ وهناك القارىء الذي يمثل الشخص الثالث المستقبل للمفارقة (ويسعى القاص ـ كما يقول الباحث ـ إلى جعل هذا القارىء متضامناً معه من خلال رشوته بالضحك) ؛ أما الشخص الثاني ، فهو لا يمثل الشخص المهاجَم ، كما هو الحال في النكتة ، بل بالأحرى يمثل الشخص أو الموضوع المعرض للخطر . ولهذا فإن هذا الشخص الثاني يمثل الجماعة بأسرها ؛ وهو يمثل كذلك الراوي الذي يصدر عنه أولا الإحساس بالخطر .

ومن هنا يبدو أنه بقدر ما تقترب المفارقة من النكتة ، تبتعد عنها . فعلى حين نجد أن الشخص الثاني في النكتة هو الشخص المهاجَم عن طريق إبراز وجوه النقص فيه ، نجد الشخص الثاني في المفارقة ليس موضوعاً للهجوم ، بل هو بالأحرى موضوع للرثاء والضحك معاً . هذا شيء ؛ والشيء الآخر أن النكتة تتميز بحيزها الزمني القصير ، وأنها تصل في هذا الحيز إلى لحظة المفاجأة عندما يصل المستقبل لها إلى إدراك المعنى الآخر ؛ وعندئذ ، ومن خلال عنصر المفاجأة ، يحدث الضحك . أما في المفارقة فإن إدراك المعنى الآخر يتم في هدوء ، مصاحبا للقراءة المتصلة للنص القصصي . ذلك بأن المفارقة تتأكد بين الحين والآخر بمفارقات أخرى ، حتى يصل النص من المفارقات الجزئية إلى المفارقة الكلية .

ولهذا كانت المفارقة فنا يتفق مع طبيعة القص ، في حين تظل النكتة فنا مستقلا بذاته[٣٣] .

ونخلص من ذلك إلى أن المفارقة فن من فنون الضحك ، ولكنه ليس ضحكا عاليا يتولد في لحظة وينتهي في لحظة ، بل هو ضحك هادىء يساعد على إطالة التأمل في الحياة ؛ ذلك التأمل الذي يتحقق في القص في مستويات مختلفة ؛ فالذات القاصة تتحرك إلى الوراء لتتحكم على الماضي ، ثم تتحرك إلى الحاضر ؛ وعندما لا تجد أرضاً تستقر عليها تزحزح عملية التأمل من التجريبي إلى الترانسندنتالي . ثم تصحو الذات لتتأمل نفسها ، فإذا بها هي نفسها موضوع المفارقة .

على أننا نودّ أن نتساءل في النهاية : هل لابد للمفارقة من علامة ترشد القارىء إلى أنه يتعامل مع أسلوب يقوم على المفارقات ؟

مما لاشك فيه أن النص لابد أن يمد القارىء بعلامات تجعله يحدد نوعية النص الذي يتعامل معه . والقص الذي يقوم على المفارقة تشع فيه علامات المفارقة في كل اتجاه . وهي تشير على الدوام إلى انحراف ما ، إما على مستوى منطق الفكر ، أو على المستوى اللغوي . وهذا الانحراف هو الذي يحدث المفاجأة لدى القارىء ، ويجعله يدرك أنه يتعامل مع لغة خاصة ، تظهر في أصغر الوحدات القصصية وهي الجملة ، وتتصاعد إلى الفقرة ، حتى تصل إلى الموقف الكلي الذي ينتهي مع نهاية النص .

إن عبارة « السكر في الفم يجرى بلعاب حلو ، والعصا على الظهر موجعة » ، تحتوي على مفارقة الجمع بين الضدين ؛ بين الاستمتاع المؤقت بأصغر الأشياء ، والإحساس المستمر بالخوف والتهديد . وقد يرد مثل هذه العبارة في أي نص قصصي دون أن تلفت النظر لخصوصيتها وأهميتها ، ولكنها عندما ترد في فقرة تحتشد فيها مفارقات أخرى .. عندئذ يبدو للجزء أهمية الكل .

« قال الأقرع لنفسه : شمس الصيف كبيرة ، والتراب الحامي فوق الأرض يلسع القدم الحافية .. والسماء بعيدة .. سأسحب المجذوم من يده .. أنا رسول الأعرج ؛ أنا رسول الجد حسن ، والأعرج والمجذوم وأنا كلنا خدم الجدّ حسن .. السكر في الفم يجرى بلعاب حلو .. والعصا على الظهر موجعة »[٣٤] .

في هذا النص تقاطعات تعدّ بمثابة علامات تجعل القارىء يدرك أنه بإزاء نص مصنوع من المفارقات . فهناك الإدراك المفاجىء بأن السماء بعيدة ، في الوقت الذي تحس فيه الشخصية بسخونة الأرض الشديدة تحت القدمين الحافيتين . وهناك التأكيد لكون الناس الممسوخين يهرولون لخدمة الجد حسن في خوف وسعادة معاً . ثم تأتي العبارة الأخيرة لتصعد بالمفارقة إلى قمتها ، عندما تجعل الإنسان يستمتع ، وسط التهديد المستمر ، بإحساس مزيف من السعادة الخاطفة .

وقد تأتي المفارقة من التعبير عن الفكرة الكبيرة بلغة الكلام اليومي ، بل الكلام السوقي .. « كانت قد قالت له فيما بعد : يا ويلي ويا سواد ليلي لوكان حبيبي يحب الألم »[٣٥] . فحب الألم موضوع كبير ، بل هو جزء من المحور الذي تدور حوله رواية « الزمن الآخر » ، ولكنه عندما يوضع في هذه الصياغة الأسلوبية ، تحدث المفارقة .

وقد تأتي المفارقة من استخدام كلمات لها دلالتها المتواضع عليها ، بخاصة الكلمات الدينية ، لتكون خاتمة لوصف ساخر . فغلام صاحب القلعة في « حكايات الأمير » ، « صبوح الوجه أمرد ، على خده شامة ؛ جيده المطوق بعقد من اللؤلؤ كأنه جيد يمامة ، بمعصمه سوار من نقي الفضة ، وعلى بدنه

قميص من حرير أبيض ، والقرط الذهبي يتدلى من أذنه اليسرى ، والكتاب بيمينه »[٣٦] .

وقد تأتى المفارقة من الصعود والهبوط المفاجئين للذات القاصة ، على نحو ما أوردنا سالفاً من أمثلة .

وكثيرا ما تأتى المفارقة من أن الكلام يلغى بعضه بعضا :

« وقال : عندما أتحدث عنها الآن ، تبدو الأمور قاطعة الضوء ، واضحة الأحجام والحدود . ليس فى ذلك شيء من الحقيقة ، فى مجرى الأيام ، والليالى المختلطة الأمواج ، حيث ليس هناك إلا شبه ضوء ، وأجزاء مضطربة القوام ومقطوعة الشكل . الضوء لا يأتى إلا فى الحلم »[٣٧] .

وربما كان من الصعب أن نحصر كل أشكال المفارقة فى هذا المجال ، لا لأن الحيز يضيق بهذا الحصر فحسب ، بل لأن المفارقة كذلك فن يخضع للمقدرة على التحكم فى اللغة ، بحيث تظل ، على الدوام ، ملتفة حول المشكلة . وهى مقدرة لابد أن يتوافر لها قدر من الذكاء والحس بشفافية الكلام ، بقدر ما يتوافر لها من حس هادىء ساخر ، يتعامل مع مشكلات الحياة برفق ، وبدون صخب أو انفعال ؛ وعندئذ تؤدى المفارقة دورها كاملاً .

على أن المفارقة بعد ذلك ، سلاح ذو حدين ؛ فبقدر ما تكون عامل إثراء للنص القصصى ، يمكن أن تكون سلاحاً ضده ، إذا ما تحولت إلى مجرد لغو من الكلام . وعندئذ تكون المفارقة أشبه بالوميض الخاطف الذى لا يلبث أن يتلاشى . ويحدث هذا عادة عندما لا يجد الكاتب ما يقوله ، صادراً عن حس صادق ورؤيا عميقة وشاملة[٣٨] .

وإذا كنا نعفى أنفسنا من تقديم نموذج لهذا النوع من المفارقة فى القص ، فإننا على يقين من أن القارىء الفاحص لا يفوته قط أن يميز بين الأصالة والضحالة .

الهوامش

(١) I. M. Bernstein : The Philosophy of the Novel; The Harvester Press; 1984; p.90.

(٢) Doreen Mairre : Literature and Possible Worlds. Middlesex, London 1983; p. 16- 22.

(٣) إدوار الخراط : الزمن الآخر ـ دار شهدى للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ . ص : ١٧٦ .

(٤) نفسه ص : ١٩٣ .

(٥) Elliot Jacques: The Form. of Time- Crane Russak, New York- London 1982, p. 63.

(٦) بهاء طاهر : أنا الملك جئت . مختارات فصول (١٩) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص: ٢٨ ، ٢٩ .

(٧) يحيى الطاهر عبدالله : الدف والصندوق . مطبوعات خطوة ، القاهرة ١٩٨١ ص : ٦٢ .

(٨) نفسه ص : ١٠٠ .

(٩) The Philosophy of the Novel; pp. 60- 90

(١٠) الزمن الآخر ص : ٤١ .

(١١) سليمان فياض : القرين . لا أحد . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٦ . ص : ١٢ ـ ١٤ .

(١٢) الزمن الآخر . ص : ١٥ .

(١٣) The Philosophy of the Novel; p. 79-80

(١٤) الزمن الآخر ص : ٢٤٤ .

(١٥) نفسه ص : ١١٥ .

(١٦) نفسه ص : ١٠٢ .

(١٧) نفسه ص : ٣٢ .

(١٨) نفسه ص : ١٠٣ .

(١٩) نفسه ص : ١٠٣ .

(٢٠) نفسه ص : ١٤٢ .

(٢١) نفسه ص : ٢٥٨ .

(٢٢) الدف والصندوق ص : ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ .

(٢٣) نفسه ص : ٧٩ ـ ٨٠ .

(٢٤) Eric Gould :Mythical Intentions in Modern Literature. Princeton Univ. Press; 1981; pp. 38-42.

(٢٥) بهاء طاهر . أنا الملك جئت ص : ٣ .

(٢٦) نفسه ص : ١٧ .

(٢٧) نفسه ص : ١٩ .

(٢٨) نفسه ص : ٢١ .

(٢٩) نفسه ص : ٢٥ .

(٣٠) نفسه ، ص : ٢٩ ـ ٣٠ .

(٣١) The Philosophy of the Novel: p. 190.

(٣٢) نفسه من ص : ٢٠٥ ـ ٢٠٩ .

(٣٣) Wolf- Dieter Stempel : Ironie als Sprechhandlung Poetik u. Hermeneutik; VII; Fink 1976 S. 207-214.

(٣٤) الطاهر عبدالله : الدف والصندوق ـ العالية ، ص : ٨٠ .

(٣٥) الزمن الآخر ، ص : ٤٥ .

(٣٦) حكايات الأمير ، ص : ٦٤ .

(٣٧) الزمن الآخر ، ص : ٤٤

(٣٨) Dieter Wellershoff : Schöpherische u. Mechanische Ironie. Poetik u. Hermeneutik, VII, S. 423- 424.

حول بعض قضايا نشأة الرواية

أمينة رشيد

عُرِّفت الأجناس الأدبية وقُنِّنت فى أزمنة الاستقرار والازدهار الكلاسى ، أى فيما سماه تاريخ الأدب باسم « العصور الذهبية » . أما فى مراحل التحول ، حيث يتقلب سلم القيم وتتغير جماليات الإبداع ، فإن اليقين يستبدل به التساؤل ، ويسود « عصر الشك » النص الأدبى والتصور النقدى . والرواية من الأجناس الأدبية قريبة العهد فى الظهور ، التى لم يتفق المنظرون والمؤرخون حتى الآن فيما يتصل بزمن نشأتها أو موقعها ، كما أن حريتها تستفز أولئك الذين يبحثون عن الحدود والتعريفات ؛ فالرواية ما زالت تبحث عن جمالياتها بين تنوع حركتها وتعدد أصواتها .

ولا أريد فى حدود هذا المقال أن أركض وراء الذين يبحثون عن أصول الرواية فى دون كيخوتة « سيرفانتيس » ، أو فى « القصة الشرقية » ، أو فى تحول الأنواع القصصية السابقة عليها ، كما لن أتساءل عما إذا كانت الرواية العربية امتدادا لشكل المقامة أو نتاجا للتأثير الغربى ؛ فوراء هذه المواضيع كم من الزيف والأطروحات الأيديولوجية التى أقوم حاليا ببحثها مع مجموعة من الدارسين والمتخصصين[1] . لن أهتم إذن بأصل الشكل الروائى ، إلا لتأكيد جدية بعض النتائج وجدتها ، أو لفضح المقولات التى لا أساس لها فى الواقع الأدبى أو الفكرى ، على الرغم من تلبيتها لبعض مطالب الحياة الثقافية .

إن القضية التى سأحاول طرحها ، وإن كنت لن أتمكن من تقرير حلها النهائى ، هى قضية تأصيل الشكل ، دون الاهتمام بتعريف حدود الجنس الروائى الذى لا يكفُّ عن التحول . سوف أتساءل عن شروط إمكان تطور الشكل الأدبى الجديد ونضجه ، دون الاقتصار على الشكل الروائى ، فى مراحل التحول الاجتماعى والثقافى . لقد قال « جورج لوكاتش » إن الشكل الفنى الكبير يعبِّر فى جدَّته عن مضمون متغير . نعم ؛ ولكن كيف يتم التجديد الحقيقى ، بمعنى تأصيل الشكل وإنضاجه واستقلاله . لقد قيل إن الرواية الفرنسية فى القرن الثامن عشر قد تأثرت فى نشأتها بالرواية الأسبانية وبالرواية الإنجليزية وبالقصة الشرقية . وقيل عن الرواية العربية أنها نتاج للقصة الغربية ، وبخاصة الفرنسية . فلماذا إذن استقلت الأولى منذ بداية عهدها واستمرت الثانية تابعة مدة طويلة من الزمن ، فاقدة ذاكرة أصولها القديمة فى الأشكال القصصية العربية فى التراث ؟

هذه هى الأسئلة التى سأحاول طرحها وفهمها من خلال بعض الآراء المعروفة ، وعبر دراسة عملين هما : « جاك القدرى » ، للكاتب الفيلسوف الفرنسى « ديدرو » ، فى القرن الثامن عشر فى فرنسا ، « وحديث عيسى بن هشام » للمويلحى ؛ فهذان العملان نتاج لأهم مراحل التحول فى موطنيهما وزمانيهما ، بالإضافة إلى أن حديث عيسى تعد من أوائل القصص العربية الحديثة . ويجمع بين القصتين شكل الرحلة « البيكارسكية » لرجلين يبحثان عبر حوارهما وتنقلاتها عن دلالات عصرهما ، وعن سمات جديدة للكتابة ، معبرين بطرق مختلفة عن « عصر الشك » ، وعن ظهور الشكل الجديد ، على الرغم من تفاوت الوعى بين العملين والكاتبين . وسأحاول فى هذه الدراسة أن أوضح بعض القضايا الخاصة بنشأة الرواية وجمالياتها وحدودها ، وهذا من خلال ثلاث قضايا أساسية :

ــ نشأة الرواية وأصلها بين التاريخ والأيديولوجيا .
ــ الطرح الفلسفى لجماليات الرواية .
ــ عصر الشك وإنضاج الشكل الروائى .

١ ــ النشأة والأصل

١ ــ أ. إن سؤال البدايات من القضايا التقليدية فى تاريخ الأدب ؛ وهو يتعلق بتقسيم المادة الأدبية إلى أجناس تبدأ وتتبلور وتموت عبر تعاقب المراحل الأدبية . ومن المألوف أن تدرس بداية الجنس الأدبى ، والجنس نفسه ، فى تطوره التاريخى ومعيار تعريفه ، فيتحدد بذلك بين علله التاريخية وآثاره الملموسة ، قبل أن تهتم نظرية الأدب ، أى علم أسس الشكل الأدبى وأصوله ، بمعرفة المبادىء المؤسسة للشكل الأدبى المعين . أما النقد الاجتماعى للأدب فلم يبدأ إلا منذ زمن قصير فى مجاوزة حدود المضمون الاجتماعى للعمل الروائى ، ليهتم بالشكل الروائى . وفى هذا الإطار نجد كثيراً من الأطروحات الأيديولوجية تتسلل[٢] إلى الأحكام ، دون نظر إلى الواقع الثقافى والأدبى .

١ ــ ب . ظهرت فى فرنسا فى عام ١٧١٠ الطبيعة من كتاب مقال فى أصل الرواية ، وكانت قد كتبت قبل ذلك بأربعين سنة ، ثم انتشرت فى أوروبا كلها ، وترجمت إلى اللاتينية والإنجليزية والهولندية ، وكان من أهم جوانبها أنها حددت بعض الأسس المشهورة للرواية التى استمرت بعد ذلك فى الوعى الدارج بهذا الجنس الأدبى . فالروايات هى ، حسب « هويه » (Huet) مؤلف هذا الكتاب : « قصص تخييلية لمغامرات غرامية ، كتبت بالنثر وبطريقة فنية لإمتاع القراء وتعليمهم »[٣] ، إذ إنه ينبغى فى آخر الرواية أن يدان الخطأ وتكافأ الفضيلة .

وكذلك نجد فى كتاب « هويه » معلومات عن أصل الرواية .

يقول الناقد إن من أراد أن يعرف أصل الرواية وبدايتها فعليه ألا يبحث عنها فى جنوب فرنسا (فى « البروفانس ») ، ولا فى أسبانيا « كما يعتقد كثيرون » ، بل فى مواطن أكثر بعدا ، وفى العصور الأكثر قدما[٤] . ويركز الناقد بعد ذلك على الأصل « الشرقى » للرواية ؛ فقد كانت هناك ، على حسب اعتقاده ، مواطن عرفت « التخييل » أكثر من غيرها ، على الرغم من أن البشر كلهم يتميزون بقوة الإبداع ؛ وهى « الأصل الأول » للرواية عند هذه الشعوب . ومن الملاحظ هنا ، أن قوة التخييل تحظى بالتقدير الذى سوف تفقده فى أقوال المستشرقين بعد ذلك ، الذين رأوا أن سبب ضعف الرواية العربية هو ، جزئيا فى النزعة التخييلية الشرقية . أما الأصل « الشرقى » العربى للرواية فسوف ينسى عند أول المؤرخين للأدب العربى الحديث .

يقول « هويه » : إن الشرقيين قد أثروا فى الغربيين بإبداعهم الروائى . . وعندما أقول الشرقيين ، أعنى المصريين والعرب والفرس والهنود والسوريين . . . فقد خرج أكبر روائيى العصور القديمة من هذه الشعوب »[٥] . ونرى الدارس يهدم ما هنالك من اقتناع يحظى بالانتشار فى أوروبا ، وفى الفكر العربى الليبرالى وغيره ، مؤداه أن أصل الحضارة الحديثة يرجع إلى اليونان بكل ألوانه ، بما فى ذلك « الحكاية » (La fable) . يقول « هويه » : « هذا الموطن إذن (أى الشرق) أجدر أن يسمى وطن الحكايات من اليونان الذين لم يفعلوا إلا نقلها واستنباتها فى أرضهم »[٦] . وتأتى تفصيلات الأصل العربى محاطة ومزيفة بالأفكار الأيديولوجية التى كانت تتناقل عن العرب والإسلام منذ العصور الوسطى : إن أعمال العرب مليئة بالمجازات المبالغ فيها ، وبالتشبيهات والتخييلات . وقد اشتملت كذلك على أصل الرواية ؛ فهذا الأصل ماثل فى القرآن الكريم ، وعند لقمان (أبو قصص الحيوان) وفى حى بن يقظان ، الذى أخذت فى قصته الحقائق الفلسفية شكل الرواية[٧] .

١ ــ جـ . وإذا ما وقفنا عند حقائق بدايات الرواية فى نظر العرب المحدثين ، فعلى عكس ما ذهب اليه « هويه » عندما تكلم عن ثراء الخيال العربى وقدرة العرب على التخييل الذى أنتج أول القصص التى عرفتها الإنسانية ، يعتقد المستشرق الإنجليزى « جب » ـ فيما يذكر محمد حسين هيكل[٨] ـ أن سبب الفتور القصصى عند العرب هو نقص الخيال عندهم . وعلى الرغم من أن هيكل يدين التناقض الذى وقع فيه « جب » عندما اتهم العرب بكثرة الخيال فيما يخص الأمور العامة ، وعلى الرغم من أنه انتقد التبعية العربية للغرب فى كتابة القصص ، فقد تبنى هو نفسه المعيار « الغربى » فى قياس الجمال القصصى[٩] .

ويذكرنا هيكل أن « جب » هو الذى عين رواية « زينب » على أنها « الأولى من نوع القصص الحديث » ، على الرغم من أنه « تكلم فى هذا الباب عن قصص شوقى ، وعن « عيسى بن هشام » للمويلحى ، وعن روايات جورجى زيدان[١٠] .

أما يحيى حقى فى كتابه « فجر القصة المصرية » ، المنشور فى ١٩٦٠ ، أى بعد أكثر من ربع قرن من « ثورة الأدب » الذى صدرت أول طبعة له فى ١٩٣٣. وعلى الرغم من تعبيره عن الآمال الكبيرة التى تلت ثورة ١٩١٩ فى إيجاد أدب مصرى عظيم كعظمة الثورة العارمة التى اجتاحت البلاد ، فإنه يكرس أهمية المعيار الغربى ، مسقطا حتى بعض التحفظات التى أثارها هيكل حول التبعية وتعظيم الفن القصصى العربى فى التراث . ويرى يحيى حقى ـ كما أعتقد « جب » ـ أن زينب هى أول رواية عربية حديثة ، ويضيف إلى هذا اعتقاده بأنها خرجت ناضجة : « من حسن الحظ أن القصة الأولى فى أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جيلة ، فأثبتت لنفسها ـ أولا ـ حقها فى الوجود والبقاء ، واستحقت ـ ثانيا ـ شرف مكانة الأم فى أخذ المدد منها والانتساب إليها »[١١] . وكان المويلحى ، وفقا لرأى يحيى حقى ، قد استجاب لنداء عصره عندما كتب حديث عيسى بن هشام فيما ضمنه هذا العمل الناقد لمجتمع زمنه ، ولكنه أخفق ـ وفقا لرأى يحيى حقى كذلك ـ فى إيجاد الشكل المناسب . ثم يصدر يحيى حقى هذا الإقرار المكرس للتبعية ، والقائم على مفهوم مزيف للشكل : « إذن لابد للأدباء لوصف المجتمع القائم من اقتباس الشكل الجديد ، والتعبير بأسلوب جديد يلائم الشكل »[١٢] . وسأحاول أن أظهر ـ من خلال هذا البحث ـ أن الشكل لا يقتبس ، على الرغم من أهمية المؤثرات الخارجية ، وما تنطوى عليه من إمكانية الإثراء ، بل ينضج س ـ ـ التجربة الأدبية ، والنقدية ، والاجتماعية ، فى المقام الأو

١ ــ د . إلى جانب كثير من الأطروحات الغيبية ، إن لم تكن

الأسطورية ، التى تحيط بتأريخ بداية الرواية ، هناك أيضا دراسات وتحليلات تضىء لنا كثيرا من ظروف نشأة الرواية أو أسباب فتورها . فى أوروبا ، مثلا يتفق الجميع على أن الرواية فى القرن الثامن عشر نمت بفضل تحول الزمن الاجتماعى ، واتساع جمهور القراء مع تغير فئاته ، وتطوير جماليات الكتابة . وكان لهذه التغيرات أثر مباشر فى اتجاه الرواية نحو الواقعية . وكان من أهم مظاهر التغير رفض الموضوعات التاريخية ، وشخصيات الملوك والنبلاء ، والعواطف العظيمة ، واختيار الموضوعات المتصلة بالحياة العادية ، والشخصيات الدنيئة ، والمشاعر المألوفة لجمهور الطبقات الوسطى[١٣] .

وكان لهذه الظروف أثرها فى جماليات الإبداع ؛ فانتقل الذوق الأدبى من العام إلى الخاص ، ودخلت فى صياغة الخاص وتشخيصه مفاهيم جديدة للزمان وللمكان ، مصاحبة الاهتمام بالتجربة الذاتية . وكان « ديفو » و « ريتشارد سون » أول « الروائيين » الذين لم يأخذوا موضوعات أعمالهم من الأسطورة أو التاريخ أو الأدب السابق ، على عكس « تشوسر » ، و « سبنسر » ، و « شكسبير » ، و « ملتون » . وقد ركز « فيلدنج » فى مقدمة « توم جونز » على أن الرواية شكل ملحمى ، تتماثل علاقته بالكوميديا مع علاقة الملحمة بالتراجيديا . وسوف يقنن « جيرار جينيت » فيما بعد هذا الأصل للرواية[١٤] . ويقول « فيلدنج » إنه ينبغى على كاتب الرواية أن تتوافر فيه الصفات الأربع التالية : العبقرية ، والإنسانية ، والمعرفة ، والتجربة . وسوف يرى لوكاتش فيما بعد أن « فيلدنج » قد أدرك أهمية رسم الأنماط للشخصيات من أجل الهدف الواقعى الكبير . أما الفرنسيون « بريفو » ، و « ديدرو » و « روسو » ؛ فقد استلهموا هؤلاء الروائيين الإنجليز ، وساروا على نهجهم فى البحث عن الحقيقة عبر الرواية ، ورفض الرواية « الروائية » السائدة ، فى حين رأى « الماركيز دى ساد » ، فى « أفكار عن الرواية » ، أن الرواية ينبغى لها إيقاظ القارىء واستفزازه من أجل تشكيكه فى أفكاره المسبقة . وسوف نرى فيما بعد أهمية الدور الذى قام به « ديدرو » بجمالياته الجديدة ، التى أثرت فى « كانط » ، فى نقل الاهتمام من المسرح إلى الرواية ، ومن الرواية « الروائية » المبنية على المغامرات الخرافية وتغريب القارىء فى الزمان والمكان ، إلى الرواية ـ البحث عن الحقيقة ، عبر المحاكاة الساخرة للأنواع السائدة ، والارتقاء بالجنس الروائى غير المعترف به حتى زمنه ، وكيف جعل من الرواة مرايا للحوارية وصدى عظيما « لعصر الشك » الذى غمر فرنسا قبل ثورة ١٧٨٩ .

وفى عالمنا العربى أيضا ، أدرك رواد الرواية ، على الرغم من التبعية التى اتسمت بها الرواية العربية ـ ونقدها ـ فى بداية عصرها الحديث ـ أدركوا أهمية هذا الجنس الأدبى فى التعبير عن شمولية الحياة . يقول هيكل ـ وكان هذا القول بعد عشرين سنة من ظهور « زينب » ـ « إن الأدب ، والفن القصصى بنوع خاص ، هو الكفيل بنشر ما يكشف العلم عنه من حقائق »[١٥] . . . « وللفن القصصى ـ إلى جانب ذلك ـ فضل إلهام غيره من الفنون الجميلة ؛ فهو أسبق من الشعر ومن التصوير ومن الحفر ، بل من الموسيقى نفسها ، إلى التقاط صور حياة الجماعة التى يعيش فيها ، وإثباتها على الورق ، ثم هو أقدر من هذه جميعا على رسم أمل الجماعة التى يعيش فيها وإثباتها على الورق ، ثم هو أقدر من هذه جميعا على رسم أمل الجماعة فى المستقبل وتصوير المثل الأعلى الذى تصبو إلى تحقيقه »[١٦] . ويرجع إلى هيكل أنه عرف بوضوح أسباب فتور الرواية العربية (وبعض هذه الأسباب يحكم الإبداع الأدبى حتى اليوم) ، وهى : التبعية للقصة الغربية ، وفقدان المثل الأعلى ؛ والنقص فى التجربة الفردية نتيجة لخضوع المجتمع للتقاليد ، خصوصا فيما يتصل بعلاقة الرجل بالمرأة ؛ واستمرار الأمية ؛ وأهم من هذا كله ضعف الفكر النقدى وسوف نرى فيما بعد أثر جوهرية الفكر النقدى . وصور المحاكاة الساخرة فى إنضاج الفن الروائى واستقراره .

وقد أدرك هيكل أيضا أهمية تطور الرواية المضادة للقصص الخرافية التى يحبها الجمهور ، من أجل ازدهار هذا الشكل ونضجه الفنى . وهذا الإدراك قد عبر عنه من قبل عيسى عبيد فى مقدمة مجموعته الثانية « ثريا » ، فبعد اتهامه الصحف التى لا تعرف النقد الجيد ، يلوم القارىء ؛ إذ لم ترج قصته رواج روايات « سنكلر » و « جونسون » ، وذلك لجهل القراء بهذا الفن ، وانصرافهم إلى قراءة روايات مفعمة بالحوادث المدهشة الرائعة ، والمفاجآت الغريبة ، البعيدة عن الحقيقة بعد السماء عن الأرض . أما قصصه فخالية من أثر ذلك ؛ لأنها مبنية على قاعدة الحقائق الدقيقة الصادقة المجردة .

والواقع أن جيل ثورة ١٩١٩ من القصاصين أمثال عيسى عبيد ، وطاهر لاشين ، ويحيى حقى نفسه ، على الرغم من التبعية التى تسللت إلى خططهم ، كان يريد من الرواية أن تكون فنا واقعيا موازيا لعظمة تلك الانتفاضة ، ولكنه ـ للأسف ـ رأى معيار هذه الواقعية فى القصة الغربية ، وليس فى خبرة الحياة وخضم الواقع المعيش : « هذا الأدب الواقعى سيجد غذاءه فى آداب الغرب كما يجد دفعته إلى الأمام فى انتفاضة سنة ١٩١٩ »[١٧] . وهذا ما سيؤكده محمود تيمور فى قصصه التى اتخذت من فن « موباسان » فى التصوير وتمثيل الواقع معياراً أشبه بالمطلق .

ا ـ هـ . وهكذا تظهر القراءة التاريخية أن الرواية الحديثة نضجت حقا فى ظروف اجتماعية سمحت ببلورتها ، فكان لا تساع جمهور القراء ، ولازدهار الطبقات الوسطى ، بخاصة فى أوروبا وفى العالم العربى كذلك ، دور فى تغيير ذوق القارىء ، وموضوعات الكتابة الأدبية ، وطبيعة الشخصيات ، ومواقع الفعل ، فى حين ظلت الأمية ، والهيمنة الطبقية ، وضعف النقد والديمقراطية ، معوقات للانتشار الأدبى ولازدهار الرواية فى الوطن العربى ، منذ بداية حداثته حتى الآن ، مع إبقائها فى تبعية نسبية . أما فى أوروبا فقد كان للتطور العلمى ونمو الفكر الفلسفى المتعلق بمفهوم الزمان ، أثر انعكس فى جماليات الإبداع وفى الإنتاج الأدبى ، على نحو ما نستطيع أن نقرأه فى النصوص النظرية التى عرفها المبدعون والنقاد فى القرن الثامن عشر . لقد عرَّف الفيلسوف الإنجليزى « لوك » هوية الإنسان بأنها هوية الوعى عبر مدى زمنى[١٨] ؛ فتكوين الشخصية الفردية هو الوعى بالهوية من خلال اتصال الذاكرة بالماضى . وأهمية الذاكرة تكمن وراء المفهوم الخاص بالسببية ، على نحو ما أوضح الفيلسوف « هيوم »[١٩] .

ونحن نعرف أن فكرة « السببية » تلعب الدور الأساسى فى كثير من الروايات الكبيرة الموصوفة « بالتقليدية » ، بل فى « الرواية الجديدة » نفسها ، على الرغم من زعم كتابها ومنظريها . كما أن تطور مفهوم

الزمان قد أسهم - من خلال ربطه بالمكان - فى نقل الاهتمام من العام إلى الخاص ، أو - بمعنى أدق - من تصوير العام فى ذاته إلى تمثيله فى الخاص ، من أجل التشخيص ، واحترام الواقع ، والإخلاص للتجربة الفردية . يقول « لورد كايمز » فى « عناصر النقد » (١٧٦٢) : « إن تكوين الصور لا يتم إلا عبر الأشياء الخاصة »[٢٠] ؛ وكان هذا المثل الأعلى للجماليات منتشرا فى تلك الحقبة . أما مفهوم الزمان فى النهضة العربية الثانية ، التى شهدت نشأة الرواية الحديثة ، فقد ظل معوقا فى انطلاقه ، نتيجة الإيمان بالدائرية أو بالرجوع إلى الماضى فى حالات الردة - كالتى نعيشها حاليا . وعندما تدرك فكرة التقدم فإنها لا تستقل عن أصلها فى الفكر التنويرى الأوربى ، وتخضع لظروف نشأتها .

وأخيرا فقد أسهم الفكر الجمالى والفلسفى الألمانى فى إنضاج مفهوم الرواية : بفضل تقدم الجماليات عند « كانط » المتأثر « بديدرو » ، وجماليات هيجل ، والرومانسية الألمانية ، الخ ، فى حين لم ينفصل المنظرون العرب الليبراليون عن التعبير المبهم عن « القصة الغربية » وضرورة التشبع بها واتخاذها معيارا للإبداع الروائى .

وربما كان أهم سبب فى بلورة شكل الرواية فى أوروبا ، شرقا وغربا ، وتخلفه زمنا طويلا فى الوطن العربى ، أنه مرتبط جوهريا بنضج الفكر النقدى واستقراره ؛ فمن أهم سمات الرواية النقد والسخرية ، وهما من شروط الإنتاج الأساسية ، لتعدد الأصوات واللغات ، وفقا لتعبير « باختين » ، الذى يرى أن نضج الرواية قد صاحب تطوير « الزمكانية » ، كما أن الرواية تمثل المحاكاة الساخرة للواقع وللأجناس الرسمية للأدب فى آن واحد ، وأنها - بذلك - لا تنفصل عن النقد والصوت الآخر والصيغة الحوارية . الرواية هى - كما قال « لوكاتش » « سِنُّ النضج » عندما « تسكت الآلهة » ، ويواجه الإنسان وحدته وإشكاليته ، ليحمل مسئولية نفسه واختياراته ، وقلقه ، فى الاتصال بين ماضيه ومستقبله ، بين ضياعه وخلقه المتجددين .

٢ - الجماليات والرواية

٢ - أ . يذكر لنا تاريخ الفكر أن الفيلسوف الألمانى « كانط » قد تأثر « بديدرو » فى أفكاره الجمالية ؛ فقد قال « هامان » تلميذ « كانط » إن أستاذه قد نصحه بقراءة مقال « ديدرو » عن الجمال ، المنشور فى « الموسوعة الكبيرة » ، وأن ملاحظات « كانط » تستحق أن توضع إلى جانب ذلك المقال فى الجمال ، الذى نشره « ديدرو » فى « الموسوعة الكبيرة » وقد كان لهذا المقال حقا أثر ضخم فى تغير الأفكار عن الجمال[٢١] .

إن الفكرة الأساسية التى يعالجها المقال هى أن الجمال لا يتمثل فى الأشياء العظيمة فحسب ، وفقا لما ساد من اعتقاد فى ذلك الزمن فى إطار المذهب الكلاسى ، بل فى العلاقات بين الأشياء . وهذه العلاقات - أو النسب - التى ينشئها العقل البشرى ماثلة فى الأشياء كذلك . فالعلاقات التى تولد الشعور بالجمال ، مثل النسب الرياضية ، هى علاقات « واقعية » ، وفقا لعبارة « ديدرو » ، وليست مجرد علاقات « وهمية » أو « فكرية » . فالجمال إذن يتمثل فى جميع الكائنات من خلال العلاقات ، ولا يختص بالكائنات العظيمة[٢٢] .

وعلى هذا الأساس ينبغى أن يؤخذ الجمال فى سياق وليس فى المطلق . ويضرب « ديدرو » مثلا من الأدب الفرنسى قول « هوراسيوس » الشيخ فى مسرحية « كورنى »[٢٣] ، عندما يُسأل عما كان يجب أن يفعل ابنه المتروك وحيدا[٢٣] أمام ثلاثة أعداء فيكون رده : « أن يموت » ؛ فهذه العبارة التى تعد من روائع الأدب الفرنسى ، ليست جميلة أو قبيحة فى حد ذاتها ، بل فى دلالتها من داخل المسرحية : شيخوخة الأب ، وموت أبنائه الآخرين فى المعركة ، ومفهوم الشرف والوطن ، إلخ . فإذا نقلنا هذه العبارة إلى الكوميديا الإيطالية فسوف تتحول إلى عبارة فكاهية ، وتثير الضحك بدلا من الشعور « بالجلال » (Le sublime) .

وقد سمح مفهوم الجمال المرتبط بفكرة العلاقات بحل المعضلة التى لم تكن قد وجدت حلا بعد ، معضلة التعارض بين « الجمال المطلق » و « الجمال النسبى » . يقول « ديدرو » : إذا تساءلنا عن الجمال ، هل ما يسمى « جميلا » يظل هو هو فى كل الأزمنة وكل الأماكن ، أم أن الجمال شىء « محلى » ، وخاص ، ومؤقت » ؟ فإن مبدئى - أعنى الجمال بوصفه إدراكا للعلاقة - يسمح بتبنى المعنى الأول ، لأنه يوفق بين الضدين . فإذا أخذنا بمبدأ العلاقة فى مفهوم الجمال استطعنا أن نوفق بين الجمال كما يراه الطفل ، والشيخ ، والرجل المتمدن ، والرجل البدائى ، إلخ . إن الأشياء الجميلة تتغير ؛ وما هو دائم ومستمر هو إدراك العلاقة . ويستطرد « ديدرو » فى البحث عن الجمال بين الوحدة والتنوع ، وفى جدل الحركة والسكون . والرواية عنده ، كما سنرى ، هى بصفة أساسية حركة وجدل بين العلاقات ، وتساؤل بين الأضداد .

٢ - ب . هل تأثر « كانط » حقا بجماليات « ديدرو » كما قال تلميذه « هامان » ؟ ربما كان هناك اختلاف فى الأسلوب بين الفيلسوف والكاتب - ناقد الفنون والأجناس الأدبية . لكننا نجد عند « كانط » ، كما وجدنا عند « ديدرو » ، محاولة لحل مشكلة الوحدة والتنوع فى إدراك الجمال . يقول « كانط » إن الذوق الجمالى يتمثل بوصفه انطباعا فرديا ، على العكس من المفاهيم العلمية التى عالجها كتاب « نقد العقل الخالص » ، والمفاهيم الأخلاقية التى تناولها كتاب « نقد العقل العملى » . ومع ذلك فلن تكون هناك جماليات ، أو علم للجمال ، دون القدرة على مجاوزة الشعور الذاتى بما هو جميل ، من أجل تقرير نظرية فى الحكم تجمع بين الذاتى والجماعى ، بين الخاص والعام ، بين الفن والعلم . وقد كان كتاب « كانط » المسمى « نقد الحكم » محاولة لإيجاد وحدة فلسفية - تجمع بين العقل النظرى والعقل العملى والحكم الجمالى .

إذن فقد كان كتاب « كانط » ، وإن لم يتكلم فيه عن الرواية على وجه التحديد ، خطوة مهمة فى مجاوزة الفصل بين العام والخاص فى الفلسفة الكلاسية ، وفى تثبيت نتائجها فى أساسيات البحث الجمالى .

إن الاتصال الجمالى يتحقق بالضرورة من خلال الربط بين العام والخاص . وقد رأى « كاسيرر » أهمية هذه العلاقة ؛ فالفعل الجمالى يكشف عن الصلة بين الأنا والآخر ؛ إذ إن القيمة الجمالية تكمن فى أن ما هو جميل بالنسبة إلى ينبغى أن يكون جميلا بالنسبة إلى الآخرين . والحكم الجمالى لا يعتمد على الكمال كما يظن كثير من الفلاسفة ، بل

على ما يتحقق من ارتباط وتوافق بين الوحدة والتنوع ؛ وفى هذا يتحدد - وفقا لرأى « كانط » - مفهوم الشكل . وقد انتهى به هذا الفهم إلى أن الحكم الذوقى يلغى المطلق من التصور الجمالى : « إن اللحظة الشكلية فى تصوير شىء ، حيث يتم التوافق بين التنوع والوحدة (دون تحديد لما يجب أن تكون عليه هذه الوحدة) لا تجعلنا نعرف بشكل مطلق أية غاية موضوعية » .

ومع ذلك فإن « كانط » لم يدخل فى قضية الرواية[٢٤] كما فعل « هيجل » ، أعظم قارىء له ؛ فقد عالج « هيجل » موضوع نشأة الرواية فى بعض الفقرات التى قرأها لوكاتش وتأثر بها ، كما هو معروف .

٢ - جـ . يقول « لوكاتش » - فى دراساته المتأخرة عن الرواية - إن « الجماليات الكلاسية الألمانية كانت أول طرح - على مستوى المبادىء - لمعضلة نظرية الرواية . وقد كان طرحا متسقا ، أى بطريقة منظمة وتاريخية فى آن واحد »[٢٥] . والواقع أن « هيجل » - باستثناء بعض اللمحات والإشارات إلى الرواية عند كبار الرومانسيين الألمان - كان أول فيلسوف طرح قضية الرواية بما هى ركن عضوى فى بنية الجماليات ، وبوصف الرواية أحد الأشكال الأدبية الكبيرة . ومن ثم كانت صيغته المشهورة : الرواية هى « ملحمة برجوازية » .

ولقد أظهر محمد برادة فى مقدمته لترجمة « باختين » الدلالة الأساسية للرواية عند « هيجل » بوصفها شكلا جديدا للرواية جاء - تاريخيا - بعد رواية الفروسية والرواية الرعوية[٢٦] ، وكان مناسبا للمجتمع الجديد الذى عرف التحول من « خضوع الحياة الخارجية لنزوات المصادفة وتقلباتها » إلى نظام « مؤكد ومستقر » ، هو نظام المجتمع البرجوازى ، ونظام الدولة ، حيث أصبحت الشرطة والمحاكم والجيش تحتل مكان الأهداف الخيالية التى سعى إليها الفرسان[٢٧] . ويصف « هيجل » عملية الاستلاب الاجتماعى كما تنعكس فى الرواية من خلال الصراع بين رغبات البطل وأحلامه ، من ناحية ، وواقع المجتمع فى رتابته ، من ناحية أخرى . إن هذا الصراع يدور - إذن - بين « شاعرية القلب » و « نثرية الظروف » المعيشية ، التى من خلالها يتكون البطل و « يتعلم » ، « فيتعقل » ، ويندمج فى الحياة الاجتماعية . ويحدد « هيجل » هنا شروط « رواية التعلم » التى سوف يتعرض لها « لوكاتش » فى وصفه الخاص للمواجهة بين البطل والمجتمع ، قبل أن يقدم « باختين » دراسته المفصلة عن « رواية التعلم » بوصفها أحد الأنواع الكبيرة للرواية التى تشكلت من خلال تطور مفهوم الزمان وربطه بالمكان فى « الزمكانية » .

وقد تعرض « هيجل » فى فقرة أخرى من جمالياته[٢٨] ، عرفها « لوكاتش » وأشار إليها ، إلى بعض الخصائص الشكلية للنوع الجديد ، وتكلم عن كيفية الرؤية التى يحتاج إليها الروائى من أجل شاعرية النص التى تفقدها الرواية عند خروجها من إطار العالم الملحمى . ذلك بأن ما يميز الشكل الروائى بصفته « ملحمة العصر البرجوازى » هو الصراع بين « شاعرية » القلب و نثرية « الحياة » ، من ناحية ، وفقدان الشاعرية الخاصة بالملحمة ، مع ضرورة تعويضها من أجل تحقيق الخاصية الفنية أو الجمالية من ناحية أخرى . وهذه الملحمة الجديدة تقدم إلينا تنوعا وثراء فى المصالح والشخصيات والأحداث وظروف الحياة وحالاتها ؛ وكل هذا يتمفصل حول الصراع بين البطل والمجتمع ، حيث ينتهى هذا الصراع ، سواء بتعقل البطل وخضوعه لشروط الواقع أو بمجاوزة الواقع ، النثرى « نحو واقع يزينه الفن ويقربه إلى الجمال » .

أما بالنسبة للرؤية فإن الرواية تفترض ، مثل الملحمة ، « رؤية شمولية للعالم وللحياة ، تكشف عن مادتها ومضمونها فى أوجهها المتنوعة ، بمناسبة حادث فردى يشكل نواة الكل » . وهنا يجب أن يتاح للمبدع قدر كبير من الحرية ، حتى لا تنخرط الرواية فى « النثرى » و « اليومى » من خلال وصفها لنثر الحياة . وهكذا يحدد « هيجل » - قبل المنظرين المعاصرين للرواية - أهمية الرؤية الشاملة مع حرية أساسية للمبدع فى نسج تفصيلات عمله الفنى .

٢ - د . وينطلق « لوكاتش » كذلك من التمييز بين الملحمة والرواية ، ولكنه يعمق العلاقة بين البطل والعالم فى الانتقال من الأولى إلى الثانية . ذلك بأن ما ينظم كلاً من عالمى الملحمة والرواية هو سلم مختلف من القيم . فى الملحمة هناك اتساق سعيد ، بل تطابق ، بين البطل والعالم ، يحدد أولوياته وآلياته نظام فوقى يحكم موقع البطل فى العالم ، وأفعاله ، وواجباته ، ومعاركه ، حتى الانتصار النهائى المؤكد . أما فى الرواية فإن القيم تفقد صلابتها فى غياب النظام الفوقى ، الذى لم يعد يشكل مسار الحياة ، ويتحول البطل عندئذ إلى ذلك البطل الإشكالى ، الذى سيكتمل وصفه فى أعمال « لوسيان جولدمان » ، و « رينيه جيرار » ، متأثرين بمفهوم « لوكاتش » : « تشكل الملحمة شمولية حياة مكتملة بذاتها ؛ أما الرواية فتحاول أن تستكشف الشمولية الخفية للحياة »[٢٩] .

ويرسم هذا الإطار القيمى شكل العمل الأدبى ، أعنى الرواية التى تقوم على الصراع بين بطل إشكالى ، يمارس نضجه و « داخليته » المعزولة بعد « سكوت الآلهة » ، ومجتمع متدهور ، تسوده قوى مجردة فقدت اتصالها بالبشر (لم يصفها « لوكاتش » فى كينونتها التاريخية فى « نظرية الرواية » بل فى أعماله التى تلت « الطريق إلى ماركس ») . وعلى الرغم من اهتمام « لوكاتش » بالشكل الروائى ، الذى يقارنه بالشكل « الملحمى » ، والشكل « التراجيدى » ، لم يحل هذا الناقد قضية الشكل فى نظرية الرواية إلا من خلال التقديم الطريف لعنصرين :

- نمذجة البطل فى مواجهته للمجتمع .
- قضية الزمان فى الرواية .

١) إن أفضل صيغة شكلية للرواية هى ، وفقا لرأى لوكاتش ، سيرة حياة البطل ؛ إذ إن صراعه مع المجتمع يحتل المكانة الأساسية فى العمل الأدبى : « شكل الرواية الخارجى هو فى الأساس سيرة حياة ؛ فالخاصية العضوية التى تميل إليها سيرة الحياة هى الوحيدة التى تستطيع إدخال الموضوعية فى التردد بين نظام للمفاهيم تتسرب منه دائما الحياة ، وتركيبة حية لا تستطيع أبدا الوصول إلى اكتمال الذات ، حيث تتحول فيها الطوبائية إلى محايثة »[٣٠] . وهنا نستطيع فى يسر أن نتعرف التعارض بين الدولة الحديثة التى أشار إليها هيجل (نظام للمفاهيم يتسرب منه دائما الحياة) والقلب الملىء بالأحلام (تركيبة حية لا تستطيع أبدا . . .) . ولكن فى حين يحل « هيجل » المعضلة بخضوع البطل ، أو اللجوء إلى الجمال والفن ، يترك لنا « لوكاتش » نمذجته المشهورة للرواية بين :

أ ـ بطل نفسه أصغر من المجتمع : « دون كيخوته » ، و« جوليان سوريل » (فى «الأحمر والأسود» لـ« استندال ») .

ب ـ بطل نفسه أكبر من المجتمع ، مثل « فريدريك مورو » (فى « التربية العاطفية » لفلوبير) .

جـ ـ بطل يتساوى فى النهاية مع المجتمع ، مثل « فلهلم مايستر » لجوته .

والصيغة الأخيرة هى الوحيدة التى تصور الاتساق المكتسب للبطل ، بحسب مفهوم « هيجل » ؛ أما البطلان الأول والثانى فينتهيان بالإخفاق ، وإخفاقهما مبرر من خلال المواجهة بين بطل متهافت القيم ، لا جوهرى ، ومجتمع مجرد ، لا جوهرى كذلك ويصل « لوكاتش » فى نهاية « نظرية الرواية » إلى صيغة رابعة ، تسترد عالم الملحمة من خلال روايات فى عظمة روايات « تولستوى » ، التى استطاعت إنقاذ الشكل الروائى مما يهدده بالإخفاق ، وتبقى الملحمة هى المثل الأعلى للشكل الأدبى .

٢) والإنجاز الآخر الذى حققه « لوكاتش » فى « نظرية الرواية » ، هو كشفه عن أهمية الزمان فى الرواية ، وإن كان النقاد لم يهتموا بهذه الفكرة عند « لوكاتش » اهتماما خاصا ، باستثناء إشارة عابرة « لجولدمان » ، وإن لم يعط هذا الكشف كذلك حقه من التحليل نتيجة لا هتمامه الخاص بمعضلة البطل المشكل فى مجتمع يتهاوى . فالصفحات التى يتكلم فيها « لوكاتش » عن الزمان ليست من أجل صفحات الكتاب فحسب ، بل إنها مهمة كذلك فى منح الشكل الروائى دلالته الحقيقية . والسؤال هنا : هل يجب أن يعمم تحليل « لوكاتش » لزمن « الأوهام المفقودة » بوصفه شكلا للرواية الفرنسية فى القرن التاسع عشر ، أم تؤخذ فى خصوصية هذه الرواية خاصية الزمانية المكانية ؟

فى هذه الحدود يكشف الزمان ، بوصفه مدى زمنيا ، عن إخفاق بطل الرواية فى مواجهته للمجتمع ؛ فهذا الزمان يعبر عن التعارض بين المثل الأعلى والواقع ، وعن العجز البالغ للبطل فى صراعه ضد عالم مجرد من المثل . فالبطل « لا قوة له فى مقابل المجرى الخالى من الحياة ، والمستمر للمدى الزمنى »[٣١] . عندئذ تهبط النفس البشرية من قمة الأوهام التى كانت قد انطلقت منها ، وتتخلص تدريجيا مما كان يملؤها من مثل خلال زمن يفرض عليها مضامين مغربة على الرغم منها .

وهناك مضمون آخر للزمان لا يأتى فى « نظرية الرواية » إلا عابرا ، ولن ينميه « لوكاتش » إلا فى أعماله التالية لاختياره الماركسية منهجا للفكر وللحياة . وهذا المفهوم هو مفهوم الزمن الواقعى ، الذى يعبر شكل الرواية عنه أفضل تعبير ؛ فزمن التراجيديا معدوم (قاعدة الوحدات الثلاث المميزة للزمن الكلاسى) ، وزمن الملحمة بلا حقيقة ملموسة (السنوات العشر للإلياذة لا حقيقة لها وسوف يأخذ « باختين » هذا المثل نفسه للتعبير عن لا زمانية الملحمة) . ولا تبدأ حقيقة الزمن إلا بعد فقدان الصلة بالعالم الفوقى ، عندما « تسكت الآلهة » . ولن يطور « لوكاتش » هذا المفهوم الثانى للزمن إلا فى كتاباته الماركسية عن الرواية ، فى الحقبة التى عاشها فى منفاه فى موسكو ، وفى دراساته عن الواقعية الفرنسية .

فى حدود « نظرية الرواية » يعين « لوكاتش » للزمن وظيفتين :

أ ـ إرجاع الشاعرية إلى النص الأدبى بعد أن فقدت الرواية شاعرية الملحمة (امتداد للتعارض الهيجلى بين « شاعرية القلب » و « نثرية الحياة ») من خلال رومانسية الأوهام المفقودة . والزمن هنا هو عامل الانحدار ، وهو يحمل قيمة شاعرية عظيمة فى الرواية[٣٢] .

ب ـ استكمـــــال الشكل فى الرواية ، الذى يهدده تعارض البطل المفتت والعالم المتهاوى . ويضرب « لوكاتش » رواية « التربية العاطفية » لفلوبير مثلا لأعظم نموذج لنجاح الشكل الروائى من خلال بناء الزمن .

كانت هذه الرواية مهددة بعدم اتساق التركيب ، وتفتت الواقع وتشرزمه فى قطع غير متجانسة وركيكة ، وغياب الغنائية فى وصف نفس البطل الضارب فى الحياة وقد تحولت داخليته إلى قطع متصلة بلا تواصل ؛ « قطع من الواقع فى اتصال بحت ، نتيجة لجمودها وعدم اتساقها وعزلتها »[٣٣] . فالبطل هنا يفقد الجوهرية مثل العالم المحيط به . وفى هذه الحالة من اليأس ، كما يقول « لوكاتش » ، يكون الزمن هو « عنصر الانتصار » لرواية تعد من أفضل الأعمال الروائية فى القرن التاسع عشر فى فرنسا[٣٤] . وينهى « لوكاتش » هذه الصفحات الجميلة بملحوظة أساسية عن الزمن الذى يفصل البشر والأجيال ، والذى ينعكس فى الرواية من خلال الذاكرة والأمل ؛ ذاكرة الماضى الذى يحول الاتصال إلى تواصل ، والأمل الذى يضىء المستقبل ؛ فالأشياء خالية من المعنى ، ولكنها تضاء من خلال الأمل والذاكرة[٣٥] .

وسوف يرجع « لوكاتش » إلى قضايا الرواية ونشأتها فى « كتابات موسكو » ، حيث نجد له عملين هما : « تقرير فى الرواية » ، و « الرواية » ، ينطلق فيهما من الفكرة نفسها ، فكرة خروج الرواية من الملحمة ، مع إعطائها البعد التاريخى الذى كان مفقودا ، إلى حد ما ، فى كم المقولات الفلسفية الهيجلية التى تضفى على « نظرية الرواية » طابعها .

٢ ـ هـ وفى فصل مهم من مقالة الرواية ، وعنوانه "in statu nascendi" (باللغة اللاتينية فى النص ، ومعناها « فى حالة الولادة ») ، يقدم « لوكاتش » بعض التفصيلات المحددة للرؤية فى نشأة الرواية . لم يتخل « لوكاتش » عن طرحه الأساسى ، وهو أن الرواية الحديثة ولدت من الملحمة ، امتدادا وانفصالا . « من ناحية المضمون ولدت الرواية الحديثة من خلال المعارك الأيديولوجية للبرجوازية الصاعدة ضد الإقطاع السائر إلى نهايته »[٣٦] . أما من ناحية الشكل ، وهذه فكرة جديدة لم ترد فى « نظرية الرواية » ، فالروايات الأولى الكبيرة ، قد ورثت كل تراث « الثقافة الإقطاعية للقص » . وعلى الرغم من أن كثيرا من « التعديلات الأيديولوجية » قد أدخل على الرواية الحديثة فإن عناصر متعددة من « فن القص » فى العصور الوسطى ما تزال ماثلة فيها ، مثل « التفريع المتحلل لكلية الإنشاء ، والتجزىء فى شخصية البطل الرئيسى ، والاستقلال النسبى للمغامرات التى تكون كل منها أقصوصة مكتملة ، واتساع العالم الممثل ، إلخ[٣٧] » . وسوف نرى كيف ينطبق هذا التعريف على رواية القرن الثامن عشر فى فرنسا ، امتدادا تراثيا ، وقطيعة جذرية مع الماضى ، من خلال التشكيك فى مسلمات الحاضر .

ومن ناحية أخرى ، تحدد خاصية الرواية فى نشأتها (عند « سيرفانتيس » و « رابليه ») المعركة فى جبهتين الأولى : ضد العالم القديم المنتهى ، والثانية ضد دونية البرجوازية الصاعدة . ويتشكل هذا الازدواج فى الهدف بحسب ألوان الفن القصصى فى العصور الوسطى ، فى حين يقوم الإبداع والشاعرية على التصالح بين الهدفين المتعارضين . ولم يكن النقد الذاتى الذى اشتملت عليه الرواية البرجوازية فى مراحلها المتأخرة قد اتخذ بعد صورته النهائية ، ولقد اتسم هذا النقد الذى ظهر فى مرحلة الاكتمال الشكلى للرواية بعدم الاعتراف بأية خصيصة إيجابية للبطل الروائى ، كما اتسم بصراع الروائيين ضد الانحدار البرجوازى الذى وصلوا إليه هم أنفسهم[٣٨] .

وإذا كان « باختين » قد خالف عما ذهب إليه « لوكاتش » فى « نظرية الرواية » ، فسوف نرى تقاربا بين أفكاره وهذه الرؤية المتأخرة « للوكاتش » . سيذهب « باختين » ، فى عقده الصلة مع التراث الشعبى ، إلى أن أساس نشأة الرواية يتمثل فى النقد والضحك والسخرية ، فى شكل المحاكاة الساخرة (parodie) للواقع ولأشكال الأدب الرسمى فى آن واحد . وهذا الربط هو الذى رآه « لوكاتش » متأخرا بين الرواية والأشكال القصية فى العصور الوسطى ، وإن لم يعمق تحليله له ، وهو أساس نظرية « باختين » فى موقع الرواية من الثقافة الشعبية .

٢ ـ و . ولن نستطيع فى حدود هذا المقال أن نسبر عمق نظرية « باختين » فى الرواية وأن نقف على ما فيها من ثراء . وسوف نكتفى بالتوقف عند مسار التمييز الهيجلى ـ اللوكاتشى بين الرواية والملحمة ، لنرى استمرارية الفكرة ، مع ما هنالك من اختلاف جذرى بين رؤية « باختين » ومفهوم « هيجل » و « لوكاتش »[٣٩] .

ويكمن الفرق الأساسى فى أن « باختين » انطلق من الفروق وليس من أوجه الشبه ؛ وهذا ما سيوصله إلى نتائج مختلفة كل الاختلاف عن « هيجل » و « لوكاتش » . فالرواية هى النوع الأدبى الوحيد الذى ما زال فى طور التكوين ، على عكس الملحمة والتراجيديا التى ثُبتت وقُننت فى البيانات القديمة . ويبقى أن هذا النوع الأدبى غير رسمى ، ولا إشارة إليه فى البيانات القديمة حتى القرن التاسع عشر . وهو عندما يفرض نفسه ، لا يضاف إلى الأنواع الأخرى ، بل يحاكيها « محاكاة ساخرة » ، ويكشف عن تواطؤاتها ، فيلغى بعضها ، ويضيف إلى بعضها الآخر . وإذن فالرواية تدمر الأنواع الأخرى وتفرض هيمنتها عليها . وفى هذه المهمة الساخرة تجدد الرواية لغة الأدب باستعمال :

- اللغات الشعبية .
- الأشكال القصية فى الأنواع الأخرى .
- الحوارية فى العمل الأدبى .
- الضحك ، والنقد ، والمحاكاة الساخرة .
- الازدواج ، وهذا أهم عنصر ؛ إذ إنه أكثرها تعبيرا عن المعاصرة وعن الحاضر ، أعنى الذى يتشكل فى العمل الأدبى .

وكل هذه العناصر تسهم فى تحقيق الهدف الأساسى للرواية فى نشأتها ، ألا وهو نقد الواقع ، ونقد اللغة الأدبية معا .

وإذا كان « باختين » لا يرفض الحد التاريخى لنشأة الرواية مصاحبة لنشأة البرجوازية الصاعدة ، فإنه لا يعده بداية مطلقة ، إذ يلمس وجودا روائيا فى كل الحقب التى شهدت نهاية عصور حضارية قوية ومهيمنة ، حيث تظهر النزعة الحوارية النقدية ، والإزدواجية التى تميز الرواية فى حقب الضعف والانهيار . فإذا كانت الأنواع « النبيلة » تتميز بثلاثة عناصر :

أ ـ مطلق الماضى . .
ب ـ الإيمان بالأسطورة . .
جـ مسافة الهيمنة . .

فإن الرواية تقوم على الحاضر المتغير ، والزمن المعاصر ، والبشر العاديين . إن الواقع بحركته وطبيعته الانتقالية لا يتمثل إلا فى « الأنواع الدنيا » ، كالأدب الشعبى ، والأنواع التهكمية ، والضحك المزدوج القيمة ، كما يتمثل عند « رابليه » ، حيث يقوم على المتعة والسخرية معا ، حاملا معه النقد والرغبة فى تغيير الحياة . وعندئذ تتغير العلاقة باللغة ؛ إذ يدخل فيها تعدد الأصوات واللغات .

وتتعمق هذه السمات فى القرن الثامن عشر مع استكشاف عنصر الزمن وظهور فكرة « الزمكانية » الحية ، حيث يتصل الزمان بالمكان كى يحركه ، فيمنح العمل الأدبى حيويته وعمقه ودلالته[٤٠] . ففى حين لا تحمل سنوات الإلياذة العشر من معنى إلا التعبير عن امتداد رحلة « يوليسس » ، يمنح الزمن أعمال « جوته » حيويتها وشموليتها . فوظيفة الرواية هى التعبير عن شمولية الحياة ، أو « كل الحياة » وفقا لتعبير « باختين » .

وتظهر هذه الحركة بوضوح فى روايات القرن الثامن عشر فى فرنسا ، وعند « ديدرو » بصفة خاصة ، حيث أحدثت الحياة الاجتماعية تحولات فى الشكل الأدبى ، بإدخالها الازدواجية والنقد وإشكالية المعنى فى الفكر وفى الوعى الجمالى معا . وسوف نقارن بين هذه البدايات ونشأة الرواية العربية ، لكى نرى ما إذا كانت هناك نشأة واحدة للرواية ، أى لكل الروايات ، أم أنه يجب علينا أن نتكلم هنا عن « نمو غير متكافىء » للرواية ، وفقا لعبارة « لوكاتش »[٤١] .

٣ ـ « عصر الشك » والشكل الروائى .

٣ ـ أ . فى « عصر الشك » ، وفقا لتعريف « نتالى ساروت »[٤٢] ، لا يعترف أحد بأنه يخترع ، فلا يستحق الاهتمام إلا « الواقعة الصغيرة الحقيقية » ، والوثيقة . وقد سمى هذا العصر أيضا عصر البحث عن الحقيقة . وقد رفض « الروائى » فى القرن الثامن عشر فى فرنسا عصر الشك[٤٣] . والواقع أن الرواية الفرنسية قد تبلورت فى هذه الحقبة ، شأنها شأن الرواية الإنجليزية التى كانت قد تأثرت بها ، انطلاقا من رفض « الروائى » للوهم ، والكذب ، والتواطؤ التخييلى ، الذى كان سمة أساسية للرواية السابقة ، من أجل البحث عن الحقيقة ؛ حقيقة الشخصيات ، والأماكن ، والأزمنة ، والأوضاع . ومن ثم ظهرت أعمال ذات عناوين دالة ، مثل : « هذه ليست قصة » لديدرو ، « قصة حقيقية أكثر مما يلزم » ، و « قصة ليست قصة » ، إلخ[٤٤] . فى حين ـ ينبهنا « جان جاك روسو » فى مقدمة « هلويز الجديدة » التى عنوانها « حديث فى الروايات » ، إلى أنها ليست « رواية » بل الحقيقة ، ويذهب « المركيز دى صاد » فى « أفكار عن الروايات » إلى أن الحقيقة التى ينبغى أن تلتزم بها الرواية

هى أن تصدم القارىء كى تخرجه من أفكاره المسبقة فى الحياة .

ماذا كان يعنى الروائيون بهذا التأكيد التبريرى ؟ وما دلالته فى نشأة الرواية وبنائها ؟

فى الواقع كانت الرواية تأخذ فى العصور الماضية أشكال الخرافة والخيال (المثالى أو البطولى أو الفروسى) التى تنقل القارىء إلى أماكن برية وأزمنة بعيدة ، وتصور له أبطالاً بلا خوف ولا جوانب ضعف ، يقضون على كل أنواع الأعداء من الوحوش فى الغابات ، والقبائل العدوانية ، وقراصنة البحار ، إلخ . وعندما أعجب « ديدرو » بالروائى الإنجليزى « ريتشاردسون » وكتب عنه مدحه الشهير ، كان ذلك لأن « ريتشاردسون » لا يصور « الدم على الجدران ، ولا الأماكن البرية ، ولا الوحوش المفترسة »[45] ، بل العالم الذى نعيش فيه ، والذى « عُمقُ مأساته حقيقى ، وشخصياته تمثل أكثر الواقع الممكن ، مأخوذة من قلب المجتمع ، وأحداثه ماثلة فى عادات كل الأوطان المتحضرة . . إلخ » .

ولم تكن هذه النزعة إلى الحقيقة بطبيعة الحال اختراعا من القرن الثامن عشر فى أوروبا ، فهى ماثلة ، كما بين « باختين » ، فى الاتجاهات النقدية ، الساخرة ، والفكاهية ، والمضادة للأدب الرسمى ، التى تمثل التراث ، وربما الذاكرة الحية ، للواقعية . لكن مايهمنا هنا هو كيف تشكل الجنس الجديد للرواية ضد « الروائى » ، أو - كما قال الناقد الفرنسى « تيبوديه » : « تبدأ الرواية الحقيقية مع الرواية المضادة (anti—roman) » . ومن ناحية أخرى لم يبدأ هذا الاتجاه على وجه التحديد فى القرن الثامن عشر ؛ إذ إن رفض رواية الفروسية البطولية قد عرف منذ القرن السابع عشر ، عندما كان الروائى الفرنسى « سوريل » يشير إلى تلك الحكايات التى « يراد منها أن تكون حقيقية ، لا مجرد مشابهة للحقيقة »[46] .

إذن فما هو جدير بالاهتمام هو لحظة التحول التى تغيرت فيها ، مع النظرة الجديدة إلى الواقع ، وظيفة الكتابة ومكانة الأديب فى المجتمع . فى العصور الكلاسية كانت وظيفة الأدب الإمتاع والتعليم ، وفى كلتا الحالتين كان المطلوب هو التوافق والانتماء والاندماج فى شمولية مقبولة من حيث هى كذلك »[47] . وهذا ما لم يتقبله كاتب عصر التنوير ، الذى لم يقبل العالم كما هو . فالأدب فى القرن الثامن عشر ، وفقا لعبارة « سارتر » - « يتساوى مع النفى ، أى الشك ، والرفض ، والنقد ، والتشكيك »[48] . وهكذا يتحول الكاتب إلى حامل رسالة ، راغبا فى تغيير العالم والقيم ، بهدف تحريك القارىء وإخراجه من راحته الذهنية ، وأن يتحول بعد قراءته إلى رجل آخر . ويستخلص « مورتييه » أن الأولوية هنا يجب أن ترجع إلى المضمون الأيديولوجى للأعمال على حساب العناصر الشكلية ، بهدف انتصار أدب ناقد ، « مشغول قبل كل شىء بإعادة النظر فى القيم » . وسوف نرى أن هذا ليس صحيحا كل الصحة ؛ إذ أحدثت هذه الرغبة فى التغيير انفجارا شمل الشكل والمضمون معا ، ولم يتم « على حساب الشكل » .

وقد كانت النتيجة الأولى لهذا الموقف هى تحول الوظيفة البلاغية ؛ فانتقلت الكتابة الأدبية من فن محاكاة الطبيعة الأبدية من خلال نماذج كانت تدرس وتكتسب بالتعليم ، إلى تحرير للطاقة الإبداعية للكاتب . وتغيرت أسماء أساتذة الإبداع الأدبى ؛ إذ ارتقى « ريتشاردسون » مكانة إلى جانب « هوميروس » و « يوربيدس » ، و « سوفوكليس »[49] . واتجهت جهود الروائيين الإنجليز والفرنسيين (« فيلدنج » ، و « ديفو » ، و « ريتشاردسون » ، و « بريفو » ، و « مريفو » ، و « ديدرو ») إلى اكتساب الواقع ، أى وصف الطبقات الدنيا ، والشخصيات العادية ، والأحداث الجارية ، إلخ[50] . وأصبحت الحركة هى السمة الأساسية « لعصر الشك » ؛ الحركة فى الفكر ، وفى المثل ، وفى الأسلوب ، فانعكس ذلك فى الخطاب الأدبى . يقول الناقد الأسلوبى « ليوسبيتزر » عن « ديدرو » : « لم يكن هنا تعليم كتابى ، بل مجرد خطاب مرن ، وحى ، ومتحرك ، وموظف من أجل التحرر الذاتى للفرد »[51] . وقد أجرت الباحثة « ليليان فورست » دراسة مقارنة عن الحركة فى ثلاثة أعمال هى : « ترسترام شاندى » « لسترن » الإنجليزى ، و « ابن أخ رامو » لـ « ديدرو » الفرنسى ، و « فيرتير » لـ « جوته » الألمانى ، أظهرت فيها إعجاب « ديدرو » بحركة الأفكار ، وأهمية مجرى التعلم (Bildung) عند « جوته » ، وتركيز « سترن » على آليات التحول فى كتابة القصة فضلا عما يُحكى[52] .

وحدث التغيير فى البداية من داخل الأجناس الكلاسية الرسمية ، المعترف بمكانتها فى التصور الأدبى ؛ فقد رفض الشعر من داخل خطابه البلاغى ، ولهوه المجازى اللذين كانا يعوقان انطلاق المشاعر . ثم جاء التغيير فى المسرح من داخل « التراجيديا » ، عندما قام « ديدرو » برفض الشخصيات العظيمة والموضوعات التاريخية ، كى يستبدل بها المآسى الأسرية للطبقات الوسطى . ولكن « ديدرو » ، على الرغم من عشقه للمسرح ، لم ينجح فى إيجاد صيغة مرضية له ، بل استطاع أن يقوم فى فرنسا بالدور الذى قام به « فيلدنج » فى إنجلترا ، وذلك بأن يطرح سؤال الرواية ضد « الروائية » . وقد أثار « ديدرو » قضية الرواية فى عملين أساسيين : فى مدح ريتشاردسون أولا ، ثم فى رواية تعد من أهم الأعمال الفرنسية التى أظهرت فى مرآتها الواقع المتغير ، من ناحية ، وسؤال الشكل الأدبى الجديد ، من ناحية أخرى ، وهى « جاك القدرى » . وكان على الرواية فى هذه المرحلة أن تقوم بمهمتين كى تفرض نفسها على الساحة الأدبية : أن ترفض الكتابة الكلاسية النبيلة ، من ناحية ، وأن ترفض « روائية » رواية المغامرات والبطولات والفروسية ، من ناحية أخرى . ومن خلال ابتكار شكل جديد للكتابة « الحوارية » ، وقصة بلا موضوع ، ورحلة بلا نهاية ، وصور متقطعة لواقع فقد استقراره ، استطاع « ديدرو » أن يترك مع « جاك القدرى » مفهوما غير مألوف فى عصره للأدب وللكتابة ولوظيفة الكاتب .

٣ - ب . كانت سمعة جنس الرواية سيئة ، واستمرت كذلك حتى زمن متأخر . فقد رصد مائتان وستون عملاً تخييليا فيما بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ لم تكتب كلمة « رواية » على واحد منها ، بل ظهرت بدلا منها كلمة « حكايات » فى ٦٩ « أقصوصة » ، وكلمة « أقصوصة تاريخية » فى ٤٠ ، وكلمة « مغامرة » فى ٣٠ ، وكلمة « مذكرات » فى ٢٠ ، أما الباقى فجاء تحت الأسماء التالية : « رحلات » ، « علاقات » ، « خطابات » ، « محاورات » ، « أمثلة » ، « حوليات » ، وأيضا « حقائق »[53] فلماذا هذا التجاهل ، على الرغم من أن حركة رفض القصة الخيالية كانت قد بدأت منذ زمن ليس قصيرا فى شكل

الرواية الساخرة (« سكارون ») ، و« الكوميديا » النقدية ، وبداية رواية التحليل النفسى مع « أميرة كليفا » لمدام دى لا فاييت ؟

كانت الرواية بمعناها الشائع ما زالت تعنى الوهم الروائى ، والافتعال ، والصنعة الخرافية . يقول « ديدرو » فى مطلع مدح ريتشاردسون : « يفهم من الرواية ، حتى اليوم ، أنها نسيج من الأحداث الخرافية والحقيقية، وتعد قراءتها خطرة على الذوق والعادات . وبودى لو كان هناك اسم آخر لأعمال ريتشاردسون ، التى تسمو بالروح ، وتؤثر فى النفس ، ويشع من كل جزء فيها حب الخير وتسمى كذلك روايات »[٥٤] .

وقبل هذا الهجوم المباشر على « الروائى » ، كانت قد بدأت ممارسة أنواع أخرى من الكتابة النثرية القصصية ، مثل الرواية الفلسفية ، والفكرية ، والطوباتية ، ولم تكن هذه الأشكال القصية جديدة ، ولكنها جذبت إليها فلاسفة التنوير لتمثيلها اهتماماتهم ؛ فكانت قصة تليماك « لفنلون » من أكثر الأعمال التى قرئت فى القرن الثامن عشر[٥٥] ، كما انتشرت الرواية الطوباتية والرحلة الخيالية ، حيث كانت تصور المدن الفاضلة ، والمجتمعات المثالية المناقضة للمجتمعات الأوروبية القائمة[٥٦] .

وقد ظهرت طريقة أخرى لدحض « الروائية » ، تمثلت فى « المحاكاة الساخرة » للأنواع الروائية السائدة (كالرواية البطولية أو رواية الفروسية) ، بما فى ذلك تفصيلات المواقف القصصية ، مثل هجمات القراصنة على الرحلات البحرية ، ولقاءات التعرف على الطريق ، والصيغ الثابتة للمغامرات الغرامية ، والمشاكسات ، والتصالح ، إلخ . التى توجد فى قصص « فولتير » الفلسفية ، مثلا[٥٧] وفى هذا السياق تعد « جاك القدرى » من أعظم الأعمال التى تقوم على « المحاكاة الساخرة » فى القرن الثامن عشر ؛ فقد تركت فى الأدب الفرنسى والعالمى ، عن طريق فضحها وسائل « الروائية » وتواطؤات القصص ومواضعات اللغة ، أسلوبا جديدا للتفكير وللكتابة .

١ ــ القصة ـ الرحلة المضادة : أثارت قصة « جاك القدرى » إعجاب معاصريها منذ أول عهدها . ولم تكن قد طبعت بعد ، ولكن قرأتها أقلية من الأمراء فى « جريدة المراسلة الأدبية » ، حيث نشرت بين نوفمبر ١٧٧٨ ويونيه ١٧٨٠ ، وقرأها « جوته » كذلك ، وقال مدونا فى مذكراته فى يوم ٣ أبريل ١٧٨٠ : « قرأت منذ السادسة حتى الحادية عشرة والنصف ، دفعة واحدة ، « جاك القدرى » ، وتذوقتها كما كان يفعل بعل بابل بوجبة فاخرة ، وشكرت الله أننى استطعت أن أبتلع دفعة واحدة هذا الكم بشهية كبيرة ، كأنها كوب من الماء ، ومع ذلك بمتعة لا توصف » . ثم يقوله فى خطاب له : « تنتقل فى السر مخطوطة « لديدرو » « جاك القدرى وسيده » . إنها ممتازة . وجبة فاخرة ، فى غاية الرقة ، مقدمة بذكاء شديد » . وحتى الآن ، ما زالت « جاك » تثير الجدل بين النقاد الذين يرون فيها سمات الرواية الجديدة المعاصرة ، والآخرين الذين يرون أنها يجب أن تقاس بمعايير عصرها . لكن مما لاشك فيه أن هذا العمل يقدم تأملات مهمة عن الرواية فى لحظة نشأتها وتساؤ لها عن شكلها ، مرتبطا بقضايا « عصر الشك » الذى تجذرت فيه .

تبدأ الرواية منذ فقرتها الأولى بالأسئلة التالية :

« كيف التقى أحدهما بالآخر ؟ بالصدفة ، كما يفعل الناس جميعا . وماذا كان اسماهما ؟ فيم يهمكم هذا الشىء ؟ من أين أتيا ؟ من أقرب مكان . وإلى أين يذهبان ؟ هل يعرف الإنسان إلى أين يذهب ؟ ماذا كانا يقولان ؟ كان السيد صامتا ، أما جاك فكان يقول إن قبطانه كان يقول إن كل ما يحدث لنا من خير ومن شر مكتوب فى السماء »[٥٨] .

نجد أنفسنا منذ البداية أمام مفتاحين أساسيين : الرحلة ، والقدرية . ونلمح بادىء ذى بدء أن الموضوعين يعالجان بسخرية . وستؤكد القصة هذه السخرية ؛ فلن نعرف مطلقا حتى النهاية إلى أين يذهب السيد والخادم ، بل نسير معهما خلال طرق مختلفة ، ونشاهد معهما صدف الطريق . وهذه الطرق تدور داخل فرنسا ولا تقودنا إلى بلاد خيالية بعيدة كما كانت تفعل الرواية ، فى حين يحتل الكلام المكان الأساسى لدى الشخصيتين الأساسيتين (وتنقلب الأدوار ، فيصبح « جاك » هو « العارف » ، و « السيد » يتحول إلى « الساذج ») ، ولدى الأشخاص الآخرين ، وبينها وبين الذين يلتقيان بهم على الطريق ، ولدى أشخاص يتذكر كلا المتكلمين حكاياتهم . وإلى جانب هذين الموضوعين يضاف موضوع ثالث يعامل بأسلوب السخرية نفسه : قصة حب بين « جاك » و « دينيز » ، فنحن ننتظر قصتها مع « السيد » حتى النهاية ، دون أن ترد إليها أى إشارة .

يتحرك « ديدور » بقصته إذن على أنها قصة عبثية ، فيهدم من خلالها آليات الرواية : الرحلة ، القدر ، الحب ، محررا للطاقات العميقة لفن القص . وهو يسخر كذلك بأدب الرحلات ، فيغير أدوار القصة « البيكارسكية » فى المضمون والشكل ، مع الاحتفاظ بالإطار القصصى ذاته ، ويحطم الإطار الزمنى المتسلسل (تلجأ القصة مثلا إلى جميع أنواع التبديل والتضمين) : يقول الراوى إنه سيقص علينا قصة فلان فى الوقت الذى يستريح فيه هذا الفلان فى حجرته فى فندق الطريق ، أو يترك القصة الأساسية ـ حب جاك « ودينيز » ـ ليقص علينا قصة « السيد دى ارسيس ومدام دى لا بومراى » ، أو يتذكر أحد ذكرياته الشخصية وتأخذ القصة عندئذ شكل المذكرات . . إلخ ، وبهذه الطرق المختلفة تضاف إلى المحاكاة الساخرة للرواية المحاكاة الساخرة للرحلة البيكارسكية .

فى إحدى مراحل الرحلة ، مثلا ، يسمع « جاك » و « سيده » صراخا وضوضاء يأتيان من خلفهما . ويتساءل الراوى : ماذا يفعل هنا ؟ لو كان « روائيا لكان من الممكن أن يقدم معركة تدور بينهما وبين قطاع طرق مسلحين : « كان باستطاعتى أن أدع ذلك كله يحدث ولكن فى هذه الحالة كان هذا يعنى وداعا لحقيقة الحكاية ؛ وداعا لقصة مغامرات « جاك » الغرامية ! »[٥٩] . (التى لن نعرفها مع ذلك) . وبعد ذلك بسطور يقول : « من الواضح أننى لا أصنع رواية ، لأننى أهمل ما لم يكن لروائى أن يهمله »[٦٠] . ويسخر من التعرُّف فى الرواية « الروائية » فيقول : ستظن ـ أيها القارىء ـ أن هذا الحصان هو الذى سُرق من « سيد » « جاك » ، وتكون عندئذ مخطئا ؛ فهكذا كان ما قد حدث فى إحدى الروايات . . . »[٦١]

كذلك يتدخل الراوى ليعبر عن تردده فى متابعة أحد البطلين فى حالة انفصالها ، إذ يرى أن وجوده ضرورى لإعطاء مايحدث فى الرواية سمة الحقيقة : « الآن وقد انفصل « جاك » عن « سيده » فإننى لا أعرف بمن ألحق دون الآخر »[٦٢] ، أو يناقش « جاك » مع

« سيده » زمن القصة ، فيما يتصل بضرورة الاستطراد أو إمكانية الاستغناء عنه :

« السيد ـ وتظن أنى سأقضى ثلاثة شهور فى بيت الطبيب قبل أن أسمع كلمة واحدة عن مغامراتك الغرامية » . ثم وهو متزعج من التطويل : « لا يمكن هذا ياه جاك » ! أرجوك ، أعفنى من وصف المنزل وشخصية الطبيب ومزاج الطبيبة وتقدم حالتك الصحية ! اقفز ! اقفز فوق ذلك كله ! »(٦٣) .

ومع ذلك تتداخل القصص والأقوال المختلفة ، ويؤخر الاستطراد قصة مغامرات « جاك » ، كما تشغل عنها أيضا صيغة الاستبدال : بينما تتحدث صاحبة الفندق مع البطلين ، نسمع فى الخلفية أصواتاً تعلمنا بما يحدث فى الفندق فى صورة واقعية ، مصغرة ، كنائية ، لأصوات العالم خارج الفندق . وسوف نرى أهمية هذه الخلفية فى إعطاء هذه القصة العبثية المفككة دلالتها الحقيقية .

والواقع أن الرحلة ليست هى الأساس ، وإنما تؤدى الرحلة وظيفة الإطار المعروف للرواية . ويتضح هذا من سخرية « ديدرو » من قصص الرحلات ؛ فهو يرفض البعد والمسافة . فماذا كان يمنع المؤلف ، و « ديدرو » يشاركنا السؤال ، من « أن يأخذ « جاك » فى سفينة ترحل إلى الجزر وأن يوصل إليه سيده ؟ » ، وأن يرجعهما فى السفينة نفسها إلى فرنسا ؟ « كم هى سهلة صناعة القصص ؟ »(٦٤) . إنه يرفض إذن السفر إلى أمريكا ، إلى بابل كما كان المعتاد فى أدب الرحلات : « تدوس برجلك أرضا مجهولة لا يحدث فيها شىء مثلما يحدث فى الأرض التى تعيش فيها ، وكل شىء فيها كبير »(٦٥) . وهذه الحقيقة الأساسية للقص نجدها عند « روسو » كذلك ، حيث يقول : « كم هو سهل أن يشار الانتباه بالتقديم المستمر لأحداث خرافية ووجوه جديدة تمر مثل صور المصباح السحرى ! أما أن تحتفظ دائما بالانتباه حول الأشياء نفسها دون مغامرات مدهشة ، فهذا أصعب بالتأكيد »(٦٦) .. ونجد أن « ريتشاردسون » قد فعل ذلك ، وأنه فعل ذلك أيضا بشكل أفضل من الروائى الإنجليزى !

وعلى هذا فإن موقع رحلة « جاك » الأساسى فى اللغة الجديدة التى أعطتها للقصة ، يتمثل فى التساؤ ل والشك ؛ فى حوارية القص ؛ فى الواقع غير المألوف الذى سنراه فى خلفية المحاكاة الساخرة .

٢ ـ الحوارية والازدواجية : والسمة الأساسية « لجاك » القدرى تتمثل فى كلام المتحاورين الذى يتحول على الدوام من القص إلى الخطاب المباشر ؛ إلى التأمل ؛ إلى الحكم . كان « ديدرو » قد مجد فى « ريتشاردسون » أنه احترم وجهات النظر المختلفة للشخصيات . وهذا ما حاول هو نفسه أن يفعله ، فاهتم بالتنوع فى اللغة لا بين الشخصيات المختلفة فحسب ، بل فى داخل نفس الشخصية كذلك .

من ثم يعبر « جاك » عن صعوبة الكلام عندما تزدحم الأفكار فى ذهنه : « آه ! لو أستطيع القول بقدر ما أستطيع التفكير ! لكن كان المقدر أن تزدحم الأشياء فى رأسى وألا تواتينى الكلمات »(٦٧) . ومع ذلك فإنه يجد كثيرا من الكلمات للتعبير عن وجهات النظر المختلفة ، والتشكيك فى الأفكار المسبقة .

إذن فالحركة الأساسية هنا ليست حركة الرحالة على الطرق ، بل جدل الكلام والحوار بين الفكرة والأخرى . وأحيانا تتداخل الكلمات : « لا أعرف من يتكلم ، هل هو « جاك » أم « سيده » أم أنا ؟ »(٦٨) . والمهم فى هذه الحوارية يتمثل فى البحث عن الحقيقة وليس بالضرورة فى العثور عليها ؛ فالأشياء فى زمن الشك « ربما تكون صحيحة ، وربما تكون خاطئة ! » . . . « إن الخير يأتى مع الشر ، والشر يأتى مع الخير »(٦٩) .

إن رواية « جاك القدرى » مليئة بهذه التعارضات المعبرة عن ازدواجية الرواية وجدلها . وقد عبرت عن هذه الازدواجية الحوارية الباحثة « هوجيت كوهين » فى كتابها عن « المجاز الحوارى فى جاك القدرى » : فقالت : « إن مجاز المعنى يقدم هنا خاصية حوارية تعبر عن عناصر التعارض الفكرى فى الوقت نفسه »(٧٠) . وفى هذه الازدواجية تبدو « جاك القدرى » من أكثر الأعمال المعبرة عن زمنها ، أى عن الثلث الأخير لعصر التنوير ؛ عصر الرفض والبحث والرغبة فى تغيير العالم .

وينبغى قبول الانسان على ما هو عليه ، فى تنوعه واختلافه . فالإنسان واحد ومتنوع : « نكون أنفسنا ، دائما أنفسنا ، ولكننا لا نبقى لحظة فى الذات نفسها »(٧١) . وإذا كان الإنسان مختلفا عن نفسه فكيف يحكم عليه من خلال فعل واحد من أفعاله ؟ ومع ذلك فإنه يجب على الإنسان أن يعرف نفسه لكى يعرف الآخرين ، كما أن معرفة الآخرين هى الطريق الأفضل لمعرفة الذات .

٣ - جاك القدرى وبؤس الفلاحين :

لا تنغلق « جاك القدرى » على الحوار بين الأنا والآخر ، بل تتيح لنا أن نعايش مع « جاك » و « سيده » القضايا الكثيرة التى كانت مطروحة فى الزمن التاريخى للقصة : بؤس الناس وتحايلهم على سوء الأحوال وقسوة القدر ، ومواجهتهم للاأخلاقية وللعنف والسجن التعسفى .. إلخ . فضلا عن سوء حالة الريف وبؤس الفلاحين .

وقد جرح « جاك » فى إحدى مراحل رحلته ، واستقبلته أسرة ريفية قامت على علاجه . ومن وراء جدار غرفته كان « جاك » يستمع إلى مضيفيه : الشجار بين الأزواج ثم التصالح ، وبين الأطفال الذين « يصنعون فى البؤس »(٧٢) . هذا بالاضافة إلى ما كان يسمعه عن سوء حالة الريف : « كانت السنة سيئة ، لا تكاد تستجيب لحاجاتنا وحاجات أطفالنا . الحبوب غالية ! لا نبيذ ! وليتنا - على الأقل - نتوفر على العمل ، لكن الأغنياء يختفون ، والفقراء عاطلون . يوم عمل واحد وأربعة أيام بدون أجر . لا يدفع أحد دينه ، والدائن بلا رحمة »(٧٣) .

وتثبت الأحداث ، وكذلك سيرة حياة « ديدرو » فى هذه الحقبة ، وبعض أقواله ، أنه عانى حقا فى سنة ١٧٧٠ ، أى فى سنة كتابته لجاك القدرى ، من آلام الفلاحين وتدهور حالة الأرض والزراعة . وقد كتب من « لانجر » ، موطن نشأته فى الريف ، إلى « صوفى فولان » ، حبيبة العمر ، يقول : « هل تصدقين أننى فى وسط همومى لم أكف لحظة عن الشعور بالألم لحالة المحصول ؟ »(٧٤) .

وعندما عاد « ديدرو » إلى باريس ، لم ينس مشاهد البؤس التى ملأت أعماله بعد ذلك ، وبخاصة « جاك القدرى » :

« البطالة ، غلاء القمح ، هبوط الأجور ، جشع الملاك والدائنين ، كل ذلك يجعل من « جاك القدرى » شهادة ، قليلة « الروائية » ، عن سنوات الفقر وأزمة ١٧٧٠ ، حيث يستطيع رجل الاقتصاد نفسه أن يفيد منها »[٧٥] .

والواقع أن حقيقة بؤس الطرق الفرنسية فى ذلك الزمن والوعى به قد غيرا حقا دلالة « الرحلة » الأدبية . وقد أظهر « روسو » فى خطابه فى عدم المساواة أن « الطرق الكبيرة احتشدت بالمواطنين المساكين الذين أصبحوا متسولين أومجرمين » ، فى حين يتكلم « ديدرو » فى « حديث بين أب وأطفاله » عن « الفقراء المشتتين على الطرق الكبيرة ، وفى القرى ، وعلى أبواب الكنائس ، حيث يستجدون حياتهم »[٧٦] . وفى عشية الثورة الفرنسية « لم يستطع الإنسان أن يبقى على قيد الحياة إلا مغربا مهنيا ، واجتماعيا ، وجغرافيا . أما أن يستمر الانسان فى موقعه فكان معناه الموت جوعا . لذا كان على المرء أن يغير مهنته ، وإقليمه ، وبلده »[٧٧] .

وقد حسم هذا الموقف الاجتماعى موقف « ديدرو » من الكتابة ومن الجماليات ؛ فقد رفض « ديدرو » أسطورة القرية السعيدة التى كانت شائعة ، ولم يفصل منذ ذلك الوقت بين الكتابة الأدبية ومعاناة مواطنيه . وقد عبر « ديدرو » فى « صالوناته » التى نقد فيها الفن التشكيلى ، وفى قصصه كما فى كتاباته الأخرى ، عن تمرده إزاء فضيحة الامتيازات الاجتماعية ، وعدم المساواة ، وثقل الضرائب ، إلخ ؛ وكانت جميعا من الدوافع الأساسية التى فجرت ثورة ١٧٨٩ فى فرنسا .

٣ - جـ . إن قضايا نشأة الرواية تختلف من قارة إلى قارة ، ومن ثقافة إلى أخرى . وربما كان من الخطأ أن ينتقل الباحث من أدب إلى أدب لكى يقوم بمقارنات سريعة ومسطحة على أساس معايير أيديولوجية لا تسمح له بالوصول إلى معرفة دقيقة بالأعمال الأدبية ، تنطلق من داخلها وتأخذ فى حسبانها شروط إنتاجها الخاصة . ومع ذلك فهناك بعض الشروط العامة لنضج الشكل مع تغير المضمون الاجتماعى للأعمال . وينبغى أن تدرس هذه الشروط من خلال المقارنة التى تحترم الثوابت والمتغيرات .

فمن المقارنات السطحية والسريعة ، تلك المقارنات التى قادت إلى كثير من الأفكار المسبقة والمزيفة أحيانا ، التى نقرؤها عند كثير من نقادنا ودارسينا حول علاقة الرواية العربية بالرواية الغربية ؛ فلا شك فى أن قصصنا الحديثة قد تأثرت بالقصص الأوربية بعامة ، والفرنسية بخاصة . ولكن عندما تقاس جودتها أو يقاس نضجها بمدى شبهها أو تشبعها بالقصة الأوربية فإن هذا يقر نوعا من التبعية يضر بآدابنا ويتجاهل قانون تطورها الخاص . إن إشكالية « اقتباس الشكل » التى عبر عنها يحيى حقى بوضوح فكرة شائعة وشبه راسخة . وما أردنا أن نظهره من خلال مثل « ديدرو » و « جاك القدرى » هو أن الرواية الفرنسية لم تنضج فى القرن الثامن عشر نتيجة لإعجاب الروائيين « بريتشاردسون » و « بفيلدنج » ، بل نضجت مع نضج نظرتهم إلى الداخل ، وارتباطهم بواقعهم الاجتماعى والفكرى والجمالى . وهنا يكمن الفرق بين التأثر والتبعية . فالتأثر ثراء واكتمال واكتساب ؛ أما التبعية فهى فى نقل الإشكالية بحلولها ، دون جدل بين داخلية السؤال ، أى خصوصية التجربة ، وعالمية التطور والتبادل المتكافىء بين الأنا والآخر . وسوف نلقى نظرة على « حديث عيسى بن هشام » لنتبين كيف أن هذه القصة بحدودها وخصوصيتها كانت مرحلة طبيعية ومتقدمة فى نضج الرواية ؛ لأنها نبعت من داخل إشكالية المجتمع المصرى - العربى فى تلك الحقبة ، من خلال جماليات كانت تخطو نحو النضج الطبيعى ؛ وأن البحث عن شكل أكثر قربا من « القصة الغربية » قد غرّب الإشكالية عن مسارها وأوقف هذا النمو . ذلك بأن النضج يأتى من داخل الشكل والتجربة . والشكل الروائى يزدهر مع تعدد الأصوات وجدل الأفكار والشك فى السوابق ، كما تبين لنا من خلال التجربة التاريخية ، ومن خلال الجهد النظرى ، ومن خلال أقوال المبدعين . وبهذا المعنى لا نرى أن زينب محمد حسين هيكل قد وقفت ، كما قيل ، فى نقل القصة العربية نحو « الحداثة » والنضج ؛ فها هنا يتمثل مفهوم تابع للحداثة لا يحترم الشروط الداخلية للإنتاج الثقافى والنمو الأدبى .

وإذا نحن رجعنا إلى أسطورة القصة الأولى الحديثة فى الأدب العربى رأينا الإشارة تعين « عيسى بن هشام » و« زينب » ، وتتهم الأولى فى المعتاد بالخضوع لشروط المقامة ، فى حين تعد الثانية بداية القصة الحديثة الحقيقية . أما روايات جورجى زيدان التاريخية فلا يتوقف المؤرخ عندها إلا عابرا ، وكذلك الأمر مع النماذج الأخرى من القص . ويقوِّم حديث عيسى بن هشام على أساس أنه استطاع حقا أن يجدد بنقده للمجتمع ، و « لكنك . . . كما فى المقامات السابقة ، لا تكاد تقرأ أول صفحاته ، وتتبين منهجه ، حتى لا يضيرك ان تقف عند نهاية الفصل ؛ إذ يتم لك علم بموضوع معين . وليس هذا شأن القصة كما ورد من الغرب »[٧٨] . وما نريد أن نظهره هو أن هذا ليس من معيار الحداثة أو المعاصرة فى شىء ؛ فالأهمية ليست فى الشبه بالقصة « الغربية » (وأية قصة ؟ ومن أى بلد ؟ ولأى كاتب ؟ إلخ .) ، بل فى التطور من الداخل ، واستقبال التأثير من داخل رؤية ، وموقف من الحياة ، ومفهوم للشكل نابع من هذا الموقف . ومن هذه الزاوية يعبر « حديث عيسى بن هشام » عن وعى بقضايا المجتمع سوف نفتقده عند كاتب « زينب » فيما بعد .

تقدم « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى شكلا للحوارية ولنقد المجتمع ، فى إطار المقامة ـ الرحلة بين شخصين من سن مختلفة ، ومكانة اجتماعية متباينة . لكن فى حين كانت المقامة تقود الرحلة إلى أماكن بعيدة وعلى مسافات طويلة ، يدور الحديث فى داخل المجتمع المصرى ، وتتم الرحلة على مستويين : فى داخل المجتمع الواحد ، فى المنازل والشوارع والمؤسسات الإدارية والتشريعية للدولة ، من ناحية ؛ وفى زمنين ؛ زمن محمد على وزمن ما بعد الاحتلال البريطانى لمصر ، وتغير معالم المجتمع فى ظل التحديث و « المدنية » ، من ناحية أخرى .

وقد ظلت القصة زمنا طويلا لا تأخذ حقها من التحليل الدقيق على الرغم من شهرتها ، نتيجة لمعيارية المقامة ولأولوية القصة الغربية ، فحرمها ذلك من المعرفة الحقيقية لآلياتها ، ولوضعها فى طليعة الأدب « الحديث » . أما الآن ، وبعد الدراسات الرائدة التى قام بها عبد المحسن طه بدر[٧٩] ، وعلى الراعى[٨٠] ، وما قام به غيرهما من الدراسة التحليلية المفصلة للنص من جميع زواياه المضمونية والشكلية[٨١] ، فإن ما أريده من خلال هذا المقال هو إضافة بعض

الملاحظات الخاصة بوضع نص « حديث عيسى بن هشام » فى قضية نشأة الرواية و « روائيتها » على ثلاثة مستويات : فى نقدها للمجتمع ؛ وفى تغييرها للشكل من داخل المقامة ؛ وفى موقفها من « الغرب » .

١ ـ الوصف الزمانى وجدل الماضى والحاضر : أراد محمد المويلحى من خلال كتابه ، بحسب قوله ، أن يشرح « أخلاق أهل العصر وأطوارهم » ، وأن يصف « ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها»[٨٢] . وقد نجح إلى حد كبير فى تقديم الصورة المبينة لأحوال مجتمعه ، على نحو لم يتحقق لهيكل عندما أعلن عن عزمه فى وصف « مناظر وأخلاق ريفية » . ويبقى أن نتساءل عما كان يعنيه عندما قال إن قصته حقيقة متبرجة فى ثوب من الخيال ، وليست خيالا مسبوكا فى قالب حقيقة . هل تعبر هذه الجملة عن حقيقة مجتمع فى أسلوب مسجوع ؟ أم عن نزعة إلى الحقيقة ضد رومانسية القصة المترجمة ؟ أم عن رؤية جمالية جديدة ؟ فى رأينا أن محمد المويلحى كان من داخل نقده للمجتمع قد بدأ حقا فى تكوين رؤية جمالية ضد الروائية . والرومانسية ـ المزيفة للقصص المترجمة .

فى « حديث عيسى بن هشام » محوران لنقد المجتمع ؛ أحدهما زمنى ، والآخر مكانى ؛ وكل منهما يعبر عن مفهوم للكتابة الأدبية ، وليس عن مجرد نقد مضمونى فى ثوب خيالى ـ كما قال المؤلف نفسه .

ويبدو النقد الزمانى أكثر دلالة ؛ فهو يبدأ بقصة الباشا التركى المتوفى الذى يرجع إلى الحياة ليرى ما حدث فى مجتمع تغير كلية عما كان يعرفه . وتردد نغمة أساسية فى الكتاب أسى الباشا على الماضى[٨٣] . ويمشى الباشا فى الشوارع ، ويبكى التجديد ، ويتحسر على القيم التى انقرضت : « وأخذ الباشا يتذكر الطرق وأماكنها ، والأزقة ومساكنها . ويقول : كان هنا وكان هنا »[٨٤] .

أما فيما يخص القيم فنجد وعيا مزدوجا بين حنين إلى ماض قد انقضى ، وأفكار مسبقة عن الحياة ، والتأمل فى حكم القانون الذى حل مكان الشهامة القديمة ، التى كانت تملى الأخذ بالثأر ، والدفاع عن الشرف بقوة اليد والسلاح . فما موقف المؤلف بين لغة الراوى ولغة عيسى ولغة الباشا ؟ لا نعرف دائما ؛ فالباشا يدافع عن نظام قديم ، وهو من موقعه الطبقى يشتم الفلاح « السفيه » ، « الوقح » ، الذى لا يستحق إلا الضرب ، ولكن القانون دخل للدفاع عنه . ولسنا نعرف على وجه الدقة هل حقق الحكم بالقانون المساواة والإنصاف أم لا ؛ وهل تصح المساواة أصلا . ويتأمل الباشا : « وكيف ينطبق هذا التضييق على ما تصفه لى من مساواة ، وقد قال القرآن « ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات » ؟ ويصور المشهد التفرقة الفعلية التى تفصل بين الناس فى إحدى الفقرات الحوارية ، الحية ، للكتاب . يقول المفتش : « ذلك ما يقضى به القانون أيضا ؛ فإنه قائم على المساواة بين الناس ، ولا فرق عنده فى المقامات والأعمار »[٨٥] . والمفارقة هنا واضحة بين أقوال الباشا والمفتش وقول القرآن الكريم وأفعال الناس . وفى هذا الجدل ، وهذا الموقف الساخر الذى يصحبه محاكاة ساخرة للقول الشائع ولنظام سائد ، تعبير عن صدق الوعى ـ وعمقه ـ بالمرحلة الانتقالية التى كان المويلحى الكاتب يمر بها .

٢ ـ الوصف المكانى والشخصيات : وعندما يتوقف الراوى فى السرد الزمنى لكى يصف المكان ، يقدم إلينا مشاهد فى غاية الدقة والسخرية والقسوة الكاريكاتورية الحية . ولنأخذ مثلا فصل « أبناء الكبراء » . وينبغى أن نقف هنا عند فن السرد والوصف المحكمين ؛ فمنذ بداية الفقرة نباشر لمحة راقية عن حركة الشخصيات ، كما نباشر الفن فى تصويرها :

« قال عيسى بن هشام : ودعانى الباشا للسير معه وهو يكفكف أدمعه . وتبعنا البيطار من خلفنا بخطاه الثقيلة ، وعصاه الصقيلة ؛ فقد صقلها طول التوكؤ والاستعمال ، وتعزى بها فى السير والانتقال ، عن ظهور الخيل ومتون البغال . إلى أن وقفنا عند أحد القصور الكبيرة من الفنادق الشهيرة » .

والسجع هنا ليس زينة كلامية ، بل هو إيقاع[٨٦] يصحب انتقال الشخصية ، ويصور مدى طول حياته ومعاناته فى السير على القدم ، فى حين تؤكد المفارقة بين تنغيم اللغة الراقى ، ودونية المشهد ، سخرية الراوى . وتتأكد هذه السخرية ، بل تزداد قسوة ، فى الوصف الواقعى لداخل قصر الأغنياء ، وتنقل النص إلى مستوى روائع فى أدب النقد الاجتماعى التقليدى (الجاحظ و « بوكاتشيو » فى وصفهما لمجتمعيهما) : فهال الباشا ما رآه من ضخامة البناء ، وفخامة المنظر والرواء ، وما لقيه من أدب الخدم والأعوان ، ورشاقة الوصفاء والغلمان ، فتخيل أننا أخطأنا الأبواب والمداخل ، فدخلنا بيتا من بيوت الوكلاء أو القناصل . وتقدمت للسؤال والاستخبار ، وقد خلفنا البيطار فى الانتظار ، فدلنا أحد الخدم على رقم المكان الذى يسكنه الأمير ، بعد طول التردد والتفكير . فما وصلنا حتى دفع الباشا بيديه دفتى الباب ، لم يلتفت لطلب إذن ولا لرجع جواب . فوجدنا أمامنا جماعة من أولاد الأمراء ، وأعقاب الكبراء ، مختلفين فى الجلوس ، حاسرين عن الرؤوس ؛ ففريق منهم عاكفون على لعب القمار ، وفريق ينظرون فى صور خيل المضمار . ومنهم جماعة قد استداروا بامرأة نَصَف ، لا عجوز شهواء ، ولا فتاة حسناء . تجتلب الحسن بإفراط التأنق والتفنن ، فى وجوه التصنع والتزين ، فيكاد يضىء وجهها بسنا العقود والقلائد ، ويتلألأ جبينها بلألاء الجواهر والفرائد ، وفى وسط المكان مائدة عليها صنوف الراح ، فى الأباريق والأقداح ، وبجانبها منضدة عليها آنية منضدة ، وفوقها الدواة والقرطاس ، ويراعة مرصعة بالماس ، وكتب أعجمية موشاة بالذهب ، لا أدرى إن كانت فى اللهو أم فى الأدب . وعلى الأرض أوراق أحكام منشورة ، وجرائد تحت الأقدام منثورة . لم يفضض عنها « ظرف » ، ولم يقرأ منها حرف . وسمعناهم يتراطنون جميعا بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية » إلخ[٨٧] .

هذا مجتمع فى صورة مصغرة ، يحييه المشهد الذى يصاحبه الفعل وتنوع الشخصيات . وتعلمنا الصورة ، ويؤكد لنا الفعل ، مدى رفاهية هذا المجتمع ، وبداية الفساد فيه ، وثقافته المغربة . وينتهى المشهد بمعركة بين بعض الشخصيات ، تدخل فيه الصراع والحياة ، وتخرجه من سكون التصوير الأيقونى .

٣ ـ الغرب والشرق : رأينا فى حجرة جلوس القصر كتبا أعجمية وأناسا « يتراطنون جميعا بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية » . وهذا النقد عام فى « حديث عيسى بن هشام » ، حيث

ينتقد محمد المويلحي الكلمات الأوروبية ، والفرنسية على وجه الخصوص ، التي دخلت إلى اللغة : « الكرافات » ، و « مونشير » (mon cher) و« الأتوموبيل » و « الأوتيل » ، الخ . والعادات الحضارية الجديدة ، من عادات اللهو والسهر الأوربية ، إلى الرغبة في اقتناء البضائع الأوروبية : « وقد طلبت منك بالأمس أن تشترى لى ذلك العقد الذى حضر لتاجر الحلى من أوربا فى البريد الأخير » .

وكان محمد المويلحى واعيا كل الوعى بخطورة التبعية التى دخل فيها المجتمع المصرى . وكثيرا ما يذكرنا أسلوب نقده وموضوعاته بمقالات عبد الله النديم ، على نحو يجعلنا نتأمل فيما فقدته الرواية العربية فى بداية نموها ، عندما بترت هذه الأشكال الساخرة للأسلوب القصصى فى تراثنا القريب ! فقد سيطر الأجانب على ورثة وقف الباشا سيطرة كاملة : « وكل ما تـراه من هـذا الجـانب ، فهـو ملك للأجانب »[88] . وهذا الوضع ليس المسئول عنه هو الأجنبى وحده ، بل نحن كذلك ؛ فقد اخترناه : « الباشا ـ وهل عاد الفرنسيس فأدخلوكم تحت حكمهم وسلطانهم مرة أخرى ؟ . عيسى بن هشام ـ لا ، وإنما نحن الذين أدخلنا أنفسنا فى حكمهم ، فاخترنا قانونهم ليقوم عندنا مقام شرعنا »[89] . وحتى إذا كانت القضية المثارة هى وضع القانون النابليونى فى مقابل الشرع الإسلامى ، فتنغيم الأسلوب يؤكد تبعية « النحن » بوصفها موضوعا أساسيا للعمل برمته .

وإذا راعينا وجهة نظر التناص بين نصوص النهضة العربية فى القرن التاسع عشر ، استطعنا أن نجد فى نص عيسى بن هشام محاكاة ساخرة لكتابات رفاعة الطهطاوى ، المجدة للحضارة الفرنسية ، ملونة هنا بسخرية من الذات ، سوف تفقدها ـ على مدى من الزمن ـ الكتابات العربية : « ولما كـان الأجانب هم أحق وأولى بـالغنى ، لسعيهم وجهدهم وكان المصريون أخلق بالفقر وأجدر ، لإهمالهم وتوانيهم ، كان معظم القضايا التى تحكم فيها هذه المحاكم لابد أن تنتهى بسلخ المصرى من ماله وعقاره »[90] .

* * *

هل اتضحت وجهة نظرنا من خلال هذه الرحلة السريعة خلال الأعمال والنظريات ؟ . ما أردت أن أتأمله فقط ، وربما استطعت أن أعمقه فيما بعد ، هو أن تطور الشكل يأتى من نضج السؤال فى داخل التجربة . وهنا يستقبل التأثير برؤية مختلفة ، ويثرى الحركة ولا يعوقها . ويرتبط هذا بالنظر إلى التراث ؛ فالتراث ليس ماضيا ينقل منه الجيد ويترك السيىء ، بل هو تجربة حية تنمو من سؤال الحاضر ورؤية المستقبل . إنه رحلة مع الذات ومع الآخر ، تكونت فيها ذخيرة من الكلمات والمجازات والأساطير والأفكار ، كونت الوعى ـ واللاوعى ـ الجماعى . ويصبح الأدب فقيرا إذا انقطع عنها ؛ وهى تعوقه إذا التزم بها دون أن يجاوزها . وربما كان القانون هنا كامنا فى الحركة والجدل .

ونظن فى هذا الإطار أن القطيعة التى حدثت بين « زينب » و « حديث عيسى بن هشام » قد كرست التبعية بدلا من النمو الطبيعى ، الجدلى بين المحلى والعالمى . ففى حين يتمثل مفهوم « الحداثة » فى التبعية العربية للغرب ـ فى الحقبة الليبرالية ، وربما فى حقب أخرى ـ « بالشبه مع ما هو غربى » ، أرى أن « حديث عيسى بن هشام » ، على الرغم من حنين كاتبها إلى الماضى ، أكثر معاصرة من « زينب » ، فى وعيها بقضايا مجتمعها ، وفى إدخالها المحكم لنقد الواقع فى شكل المقامة ، وإن لم تصل إلى « المحاكاة الساخرة » ، التى تدمر الشكل القديم ، وتقيم مكانه ـ كما قال « باختين » ـ النقد الشامل ، الذى نقل القصة الفرنسية من داخل الرحلة « البيكارسكية » . وربما كان هذا الغياب للوعى الشامل ، وللنقد العميق ، وللسخرية ، هو الذى أوقف نمو القصة العربية مدة طويلة ؛ إذ لم تخرج إلا منذ عهد قريب من آفاق الطبقات الوسطى .

هوامش

١ ــ لقد أفادت هذه الدراسة كثيرا من بعض جلسات العمل مع سيد البحراوى ، ومحمد حسان ، ومنتصر محمد ، كما أثراها العمل المشترك والمناقشات مع طلبة الدراسات العليا فى القسم الفرنسى بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة – فى السنتين السابقتين .

٢ ــ انظر Pierre ZIMA, **L'ambivalence romanesque**, Paris, Le Sycomore, 1980.
بيير زيما ، الازدواجية الروائية

٣ ــ P. D. HUET, **Traité de L'origine des romans**, Paris, Mariette, 1711, p. 3.
ب . د . هويوه، مقال فى أصل الرواية ، ص ٣ .

٤ ــ المرجع نفسه ، ص ٢ .

٥ ــ المرجع نفسه ، ص ١٣ .

٦ ــ المرجع نفسه ، ص ١٥ .

٧ ــ المرجع نفسه ، ص ١٨ - ١٩ .

٨ ــ انظر محمد حسين هيكل . ثورة الأدب ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٨ ، فصلى « فن القصص » و « سبب فتور القصص » ، ص ٦٨ ــ ٩٦ .

٩ ــ المرجع نفسه ، ص ٧٢ .

١٠ ــ المرجع نفسه ، ص ٧٩ .

١١ ــ يحيى حقى ، فجر القصة المصرية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٤١ .

١٢ ــ المرجع نفسه ، ص ٢٢ .

١٣ ــ انظر : Ian WATT, **The Rise of the Novel**, London, Penguin Books, 1963
يان واط نشأة الرواية

١٤ ــ انظر : Gerard GENETTE, **Introduction à l'architexte** Paris, Seuil, 1979
جينيت ، مقدمة إلى النص الشامل

١٥ ــ ثورة الأدب ص ٧٧ .

١٦ ــ المرجع نفسه ، ص ٧٨ .

١٧ ــ فجر القصة المصرية ، ص ١٠٣ .

١٨ ـ The Rise of the Novel, p. 21.

١٩ ـ المرجع نفسه .

٢٠ ـ المرجع نفسه ، ص١٧ .

٢١ ـ DIDÉROT, **Oeuvres esthétiques**, Paris, 1968, p. 369.

ديدرو ، الأعمال الجمالية ، ص ٣٦٩ .

٢٢ ـ انظر : DIDEROT, L'origine et la nature du beau, in **Oeuvres Esthetiques.**

ديدرو ، « أصل وطبيعة الجمال » في الأعمال الجمالية .

٢٣ ـ المرجع نفسه ، ص ٤٢٢ .

٢٤ ـ كانط ، نقد الحكم ، ص ٦٩ E. KANT, **Critique de le faculte de juges**, Paris, Vrin, 1979 p. 69.

٢٥ ـ لوكاتش ، الرواية في كتابات موسكو ص ٨٢ G. LUKAČS, "Le roman in **Ecrits de Moscou**, Paris, Editions Sociales, p. 82.

٢٦ ـ محمد برادة ، مقدمة الخطاب الروائي القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ ص ٩ .

٢٧ ـ HEGEL, **Esthétique**, Paris, Flammarion, 1979 t. II, p. 347.

هيجل ، الجماليات ، الجزء٢ ، ص ٣٤٧ .

٢٨ ـ هيجل ، جماليات ، جزء ٤ ، ص ١٥٤ HEGEL, **Esthétique**, t. IV. p. 154 .b

٢٩ ـ G. LUKAČS, **Théorie du roman**, Paris, Gonthier 1963, p. 54 .

لوكاتش ، نظرية الرواية ، ص ٥٤ .

٣٠ ـ المرجع نفسه ، ص ٧٢ .

٣١ ـ المرجع نفسه ، ص ١١٩ .

٣٢ ـ المرجع نفسه ، ص ١٢٣ .

٣٣ ـ المرجع نفسه ، ص ١٢٣ .

٣٤ ـ المرجع نفسه ، ص ١٢٤ .

٣٥ ـ المرجع نفسه ، ص ١٢٥ .

٣٦ ـ G. LUKAČS, ' Le roman 'in **Ecrits de Moscou**, p. 103 .

لوكاتش « الرواية » في كتابات موسكو ، ص ١٠٣ .

٣٧ ـ نفس المرجع ، ص ١٠٣

٣٨ ـ نفس المرجع ، ص ١٠٦ .

٣٩ ـ M. BAKHTINE, ' Récit épique et roman ' in **Esthétique et théorie du roman**, Paris Gallimard 1978, pp. 441 — 473.

باختين : « الملحمة والرواية » في جماليات الرواية ونظريتها ص ٤٤١ ـ ٤٧٣ . وقد ترجم جمال شحيد هذا النص .

٤٠ ـ انظر أمينة رشيد ، علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي « زمكانية باختين » ، أدب ونقد ، عدد ١٨ ، ديسمبر ١٩٨٥ ، ص ٤٧ ـ ٥٩ .

٤١ ـ لوكاتش ، « الرواية » في كتابات موسكو ص ٧٠ .

٤٢ ـ N. SARRAUTE, L'ere du soupcon, Paris, Gallimard, 1956 p. 47 ساروت ، عصر الشك ، ص ٤٧

٤٣ ـ R. KEMPE, **Diderot et le roman**, Paris, Seuil, 1984, p. 27 .

ر . كمبف ، ديدرو والرواية ، ص ٢٧ .

٤٤ ـ المرجع نفسه ، ص ٢٧ aussi H. MACHHOUR, **Lecture critique du conte chez Diderot**, Thèse manuscute, Le Caire 1981.

هبة مشهور ، قراءة نقدية للقصة عند ديدرو ، رسالة غير منشورة القاهرة ١٩٨١ .

٤٥ ـ DIDEROT, Eloge de Richardson, in **Oeuvres Esthétiques**, p. 30.

ديدرو ، « مدح ريتشاردسون » في الأعمال الجمالية ، ص ٣٠ .

٤٦ ـ DELOFFRE, "Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives autre 1700 et 1715" in **La littérature narrative d'imagination**, Paris 1961.

انظر ديلوفر ، مشكلة الوهم الروائي وتجديد الأليات القصية بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ في الأدب القصصي الخيالي .

٤٧ ـ R. MORTIER, **Tradition et innovation** Acts VIII Congress AILC Stuttgart 1980, p. 62. التقليد والتجديد ، مؤتمر الجمعية العامة للأدب المقارن ١٩٧٦ طبعة ١٩٨٠ ، ص ٦٢ .

٤٨ ـ SARTRE, **Littérature**, p. 131

سارتر ، الأدب ، ص ١٣١ .

٤٩ ـ ديدرو ، ٤١٠ مدح ريتشاردسون .

٥٠ ـ L. PEER, **Fielding and Diderot in the History of Novel Theory** Acts VIII Congress AILC, Budapest 1976.

ل . بير ، فيلدنج وروسو في تاريخ نظرية الرواية ، المؤتمر الثامن للجمعية العالمية للأدب المقارن ، بودابست ١٩٧٦ ـ طبعة ١٩٨٠ .

٥١ ـ L. SPITZER, **Linguistics and Literary History** Princeton, P. U. p., 1948 pp. 166, 167

٥٢ ـ L. FURST, **Mobility in Tristram Shandy, Le Neveu de Rameau and Werther**, AILC 1976 .

الحركة في تريسترام شاندي ، ابن أخ رامو وفيرتير .

٥٣ ـ ديلوفر ، المرجع المذكور ، أنظر أيضا G. MAY, **Le dilemme du Roman au XVIII siecle**, Paris PUF, 1963.

ج ، ماي ، معضلة الرواية في القرن الثامن عشر .

٥٤ ـ مدح ريتشاردسون ، ص ٢٩ .

٥٥ ـ هـوجيت كوهـين ، المجاز الحـواري في جـاك القـدري ، ص ٢٩ H. COHEN, "La figure dialogique dans Jacques le Fataliste" in **Studies on Voltaire and the 18 th Century**, Oxford 1976, p. 29 .

٥٦ ـ B. BAGZKO, **Lumières de l'utopie** Paris, Payot , 1978 .

انظر : أضواء من الطوبائية

٥٧ ـ انظر Aziza Said, **Formes et signification du conte philosophique de Voltaire**, These manuscrite, 1981, et notamment "la parodie"

عزيزة سعيد ، الأشكال ودلالة القصة الفلسفية عند فولتير ، رسالة غير منشورة ، ١٩٨١ ، القاهرة وبخاصة الجزء الثالث في « المحاكاة الساخرة » .

٥٨ ـ DIDEROT, **Jacques le Fataliste**, Paris, Flammarion, 1970, p. 25. ديدرو ، جاك القدري ، ص ٢٥ .

٥٩ ـ المرجع نفسه ، ص ٣٧ .

٦٠ ـ المرجع نفسه .

٦١ ـ المرجع نفسه ، ص ٦١ .

٦٢ ـ المرجع نفسه ، ص ٤٧ .

٦٣ ـ المرجع نفسه ، ص ١٠٢ .

٦٤ ـ المرجع نفسه ، ص ١٨٦ .

٦٥ ـ المرجع نفسه .

٦٦ ـ جان J. J. ROUSSÉAU, **Les Confessions**, t. I, pp. 546 — 7 ed, la Pleiade جاك روسو ، الاعترافات ، جزء ١ ، ص ٥٤٦ ـ ٥٤٧

٦٧ ـ « جاك » ، الأعمال الروائية ، ص ٥٠٩ . DIDEROT, "Jacques le Fataliste" in **Oeuvres romanesque**, p. 509.

٦٨ ـ جاك القدري ، ص ١٣٨ .

٦٩ ـ « جاك » ، الأعمال الروائية ص ٥٣٣ ، ٥٧٣ .

٧٠ ـ هـ . كوهين ، المجاز الحواري ، ص ٢١ .

٧١ ـ R. KEMPF, **Diderot et le roman**, p. 208.

ديدرو والرواية ، ص ٢٠٩ .

٧٢ ـ جاك القدري ، ص ٤٤ .

٧٣ ـ المرجع نفسه ، ص ٤٢ .

٧٤ ـ DIDEROT, **Lettres à Sophie Volland**, Paris, Gallimard, 1938, t. II, p. 238 . ديدرو ، خطابات إلى صوفي فولان ، جزء ٢ ، ص ٢٣٨ Hannae FAHMY, **La Personalite de Diderot , d'apres se corr espondance avec Sophie Volland**, Le Caire 1967.

انظر أيضا : هناء فهمي ، شخصية ديدرو من خلال مراسلته مع صوفي

فولان ، رسالة غير منشورة ١٩٦٧ ، القاهرة وقد كتب ديدرو إلى صوفى فولان ٥٥٣ رسالة من ١٧٥٩ حتى ١٧٧٤ .

٧٥ _ ر . كيف ، ديدرو والرواية ، ص ، ١٣٤ .
R. KEMPF, Diderot et le roman, p. 134

٧٦ _ المرجع نفسه ، ص ١٣٦ .

٧٧ _ المرجع نفسه .

٧٨ _ يحيى حقى ، فجر القصة المصرية ، ص ٢٢ .

٧٩ _ عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ص ٧٢ _ ٨٤ .

٨٠ _ على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٤ ، ص ٧ _ ٢٢ .

٨١ _ انظر محمد رشيد ثابت ، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام ليبيا - تونس ، الدار العربية للكتاب ١٩٨٢ ؛ وأحمد إبراهيم الهوارى ، نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام للمويلحى ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٦ .

٨٢ _ محمد المويلحى ، حديث عيسى بن هشام ، القاهرة مطبعة مصر ، ص ٦ .

٨٣ _ المرجع نفسه ، ص ٤٩ .

٨٤ _ المرجع نفسه ، ص ٧٦ .

٨٥ _ المرجع نفسه ، ص ٥٧ .

٨٦ _ المرجع نفسه ، ص ٨٢ .

٨٧ _ المرجع نفسه ، ص ٨٢ _ ٨٣ .

٨٨ _ المرجع نفسه ، ص ٦٣ .

٨٩ _ المرجع نفسه ، ص ٤١ .

٩٠ _ المرجع نفسه ، ص ٤٢ .



"حديث عيسى بن هشام"
مجتمع متغيّر، وثقافة متغيّرة

عصام بهي

١ ـ قد يبدو أن الحملة الفرنسية إلى الشرق بقيادة نابليون بونابرت ـ التى بدأت بنزول الفرنسيين الإسكندرية فى يوليو ١٧٩٨ ، وانتهت بخروجهم منها فى سبتمبر ١٨٠١ ـ لم تترك أثرا ظاهراً فى حياة المصريين ، الذين ظلت حياتهم على عهدها قبل الحملة . غير أن الأمانة تقتضى أن نذكر أثر الصدمة ، العقلية والحضارية ، التى أثرت بها الحملة فى نفوس المصريين ، وفى عقول مثقفيهم ـ الذين كان شيوخ الأزهر الشريف فى طليعتهم ـ بخاصة ؛ فأخذوا يعبّرون ـ عمليًا ثم نظريًا ـ عن هذه الصدمة التى قادت ـ آخر الأمر ـ إلى تغيّرات جذرية للحياة المصرية فى مستويات عدة .

وكان من أهم تجليات هذه الصدمة الحضارية أن حاول الزعماء المصريون ـ بعد التخلّص من الفرنسيين ـ التخلّص أيضا من سيطرة الخلافة العثمانية ، وتقليص دورها فى تعيين الولاة على مصر ، وتحويل تبعية مصر للباب العالى إلى تبعية إسمية ، مع الاحتفاظ بالولاء لها بوصفها رمزاً دينياً ليس أكثر .

واختار الزعماء المصريون محمد على واليا على مصر ؛ فتخلّص من بقايا المماليك ، وانتزع اعترافا من الباب العالى بولايته . وعندها ، بدأ فى تنفيذ مشروعه الطموح « لتحديث » مصر ، بوضع أقدامها على عتبات « عصر التصنيع » ، مصحوباً بما يقتضيه « المجتمع الصناعى » الحديث من نظم جديدة فى التعليم ، وما يحتاج إليه من خبرات ومهارات وأساليب فى التفكير ؛ فبدأ تدفق شباب المصريين والمتمصرين إلى أوربا فى بعثات تعليمية ، للحصول على المهارات العلمية والعملية التى يستلزمها بناء الجيش ، وبناء الحركة الصناعية فى مصر . وفى الوقت نفسه استقدم عدداً من الخبراء الأوربيين للخدمة فى المؤسسة العسكرية ، وما ارتبط بها من مؤسسات تعليمية ، وأيضا للخدمة فى المؤسسات الصناعية التى بدأت عجلات حركتها تدور .

وزاد أن أدخل تعديلات أساسية فى نظام الملكية الزراعية فى مصر ، وفى نظام التركيب المحصولى للأرض الزراعية ؛ فقضى على امتيازات المماليك والعثمانيين والملتزمين ، وأصبحت الأرض الزراعية فى مصر حكراً للدولة ، تستغلها ـ عن طريق الفلاحين ـ فى خدمة الاقتصاد القومى كله .

***

وكان لهذا التنظيم الاقتصادى الحديث ، والارتباط المتحفظ تماما بإنجازات المدنية الغربية ، أثر حاسم فى انطلاق بناء الدولة الحديثة فى مصر ، من جهة ، وفى تكثيف العداء الغربى لها ، من جهة أخرى . فقد رأى الأوربيون أن محمد على إذا سار فى الشوط إلى آخره ، بالهدوء والثقة اللذين يسير بهما ، فهو لا شك مفسد عليهم كل المخططات الاستعمارية التى كانوا يخططون لها ؛ ومن ثم اجتمعوا عليه ، لا ليوقفوا فتوحاته العربية فحسب ، بل أيضا لتدمير مشروعه الاقتصادى الطموح .

وإذا كان محمد على قد ظلّ متحفظا إزاء الأوربيين ، وحياتهم ، واكتفى بما عندهم من علم ومهارات فى مجال الإدارة والصناعة والزراعة ؛ فإن خلفاءه لم يكونوا على هذا التحفظ ؛ فقد أدى الإعجاب التام الذى حمله إسماعيل بالنموذج الغربى للحضارة إلى أن

يستسلم للنموذج الثقافى الغربى ، من جهة ، وإلى بيوت المال الأوربية من جهة أخرى ، الأمر الذى انتهى بـه إلى إثقال كـاهل الاقتصـاد المصرى بأعباء لم يكن له قِبَل بها ، وانتهى أمره هو إلى العزل والإبعاد لتولية توفيق ، الذى أسلم البلاد كلها إلى الجيش الإنجليزىّ الغازى فى نوفمبر ١٨٨٢ .

— ٢ —

وكان من أهم إنجازات محمد على تحديث التعليم ، الذى كـان يضطلع به الأزهر الشريف والمؤسسات التعليمية الأصغر المرتبطة به فى مجال الحركة التعليمية فى مصر ؛ فأنشئت كثير من المدارس « الأولية والثانوية والفنية والعسكرية ، وكذا عدد من المعـاهد العليـا للطب والهندسة والفنـون والصنائع واللغات وغيرها »(١) . بـل لم يعد التعليم مقصوراً على مصر نفسها ؛ فقد خرجت فى عصره البعثات إلى أوربا فى إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وعدد آخر من البلاد الأوربية(٢) . ومن ثَمّ كُرِّس ـ نهائيا ـ نظام التعليم المزدوج ـ الدينىّ المدنى ـ الذى بدأ مـع إنشـاء محمـد عـلى لنـظام التعليم المـدنىّ الـذى يخـدم نـظامـه العسكرى(٣) ؛ ثم أخذت الهوة تتسع مع إنشاء دار العلوم ١٨٧٣ ، ثم إنشاء الجامعة المصرية بعد ذلك ١٩٢٧ ، مع مـا كانت سلطات الاحتلال قد أرسته من قواعد التعليم المدنىّ ـ الغربىّ الطابع .

وفى الوقت نفسه كانت مدارس الإرسـاليات الـدينية الغـربية ، الأوربية والأمريكية ، قد انتشرت فى لبنان وفلسطين انتشاراً واسعاً ، لتلعب دورها فى محاولة تحويل « الولاء الثقافى » من « الشرقيـة » إلى « الغـربيّـة »(٤) ؛ فتغيـرت ـ من ثَمّ ـ طـرائق الحيـاة ، وأسـاليب التفكير ، بناء عـلى التغيير فى نـظم التعليم ومناهجه ؛ وقـد كـان الغربيون أنفسهم ـ أو من ارتبط بهم نهائيا من الوطنيين ـ هـم القائمون على أمر هذا التعليم .

وزادت ـ بطبيعة الحـال ـ حركـة الاحتكاك المبـاشر ، والـواسع بالغربيين ، فى المنطقة كلها ؛ سواء كان هذا الاحتكاك بالمعلمين ، أو التجار الغربيـين القادمـين إلى الشـرق ، أو رجـال المـال والبنـوك والمرابين ، والحـالمين منهم بـالثروة والمغـامرة ، بـل والمتطلعـين إلى المعرفة . وقابل حركة الغربيين إلى الشرق حركة موازية عكسية ، هى حركة الشـرقيين إلى الغـرب ، عن طريق البعثـات التعليمية ، أو الممارسة التجارية(٥) أو حتى السياحة ! وقد حمل الطرفان كلاهما إلى المنطقة ما لم تكن تعرف من نظم الحياة ، والفكر ، والتعبير . . الخ .

— ٣ —

كان لابد لهذا كله ـ من إصلاحات محمد على ونظمه الحديثة وبعثاته التعليمية ، إلى الاحتكاك المباشر والواسع بالحياة الغربية ـ أن يؤدى إلى لون من الحراك الاجتماعى ، كان مؤذنا بتغيير جذرى فى المجتمع العربى بعامة ، والمجتمع المصرى بخاصة . كان المجتمع المصرى قبل محمد على يقوم على طبقتين ؛ هما الطبقة الحاكمة من الأرستقـراطية التركية ومن يلوذ بهـا من المماليـك ، العسكريـين ؛ ثم المصريـون بعامة ، من الفلاحين فى القرى ، إلى مهرة العمال فى المدن ، وصغار التجار(٦) . وقد وجه محمد على ضربـاته المتتـالية إلى الأرستقـراطية التركية ، وإلى المماليك ، وبدأ ـ كما رأينا ـ الحركة الصناعية ، واحتكر الأرض الزراعية ، ومنح حقّ الانتفاع بها ، وما لبث سعيد أن سنّ حقّ الملكية الخاصة للأرض طبقا لأساليب مختلفة(٧) ؛ فبدأت طبقة كبار ملاك الأرض الزراعية فى الظهور ، ثم التبلور . وبدأ المصريون فى مزاحمة الأتراك ، أو مشاركتهم على الأقل ، فى امتيـازات الجيش، فأخذوا فى الترقى كما شارك المصريون فى حركة التعليم الحديث ، وفى البعثات التعليمية ، وانخرطوا فى سلك الوظائف الحكـومية ، حتى العليا منها .

أدى هذا كله إلى بدء ظهور طبقة جديدة فى المجتمع المصرى ، هى الطبقة الوسطى ، التى برزت إلى الوجود مع هـذه التغيرات جميعـا لتثبيتها ورعايتها ؛ فظهر ـ معها ـ فكر جديد ، وتعبير جديد عن هذا الفكر الجديد ، وحركة جديدة فى الحياة والثقافة يمكن ملاحظتها فى سهولة ويسر فى الإنتاج الأدبى والفكرى للقرن التاسع عشر .

فقد شهد هذا القرن حـركة بعث الشعـر العربى ـ أكـثر الفنون العربية تقليدية ، وأعرقها تاريخاً ـ على يد البارودى ثم شوقى وحافظ وغيرهم ، وعرف النثر فنونا جديدة قامت على محاولة المواءمة بين فنون عربية تقليدية وفنون غربية حديثة ، كالمقالة الصحفية ، والمسرح ، والرواية ، وأدب الرحلات . . الخ ، تحمل ـ جميعا ـ فكراً جديدا ، فى لغة جديدة ، لم يكن للمنطقة عهد به ولا بها من قبل .

وشهد القرن نفسه انتشار « أساليب » الحياة الغربية ، فى المـدن الكبرى بخاصة ، من الفنادق ودور اللهو المختلفة ، والحانات ، التى عُرِف فيها ـ مع الخمر ـ القمار ، والدعارة(٨) ، لتنشأ ـ معها ـ فئات جديدة لم يكن المجتمع المصرىّ يعرفها بهذا الانتشار والعلنية .

***

وكان لابد ـ مع هذا كله ـ أن يُعاد « تنظيم الحياة » فى مصر ـ أو قُلْ : فى المنطقة ـ على أسس جديدة ، استجابة لهذه المتغيرات ، من جهة ، ولتحقيق هدف أساسىّ للسلطة المحتلّة ، هو طمس « الهوية الثقافية » للمجتمع المصرى من جهة أخرى .

وفى سبيل الابتعاد ـ أو الإبعاد ـ عن النظام التقليدى للحياة الذى ظل معروفاً فى المنطقة من الفتح الاسلامى حتى نزول الحملة الفرنسية إلى مصـر ، عُرفت القـوانين الـوضعية الغـربية(٩) ، واعتمـد نظام التقـاضى على المحـاكم فى شكلها الغربى الحديث ، وانقسمت إلى محـاكم وطنية وأخـرى مختلطة ، وثالثـة شرعيـة . . الخ ، وعـرفت « أقسام الشرطة أو البوليس » ، والمحامون ، وغير هؤلاء وهؤلاء مما اقتضاه هذا « التنظيم الحديث » لشئون البلاد ، والـذى أكّد بقـاءه تثبيت أقدام الاستعمار الإنجليزى للبلاد .

— ٤ —

هـذه الأوضاع الجـديدة ، النـاشئة عن تَغيّر فى المجتمع ، وعن الاحتكاك المباشر بالغرب ، قبلها بعض الناس على مضض ؛ لا لأن الاحتلال الأجنبى للبلاد هو الذى مكّن لها فحسب ، بل لأنها نظم ـ أساساً ـ مخالفة للشرع الحنيف ولعادات البلاد وتقاليدها . ووجد فيها آخرون فاتحة خير ، تضـع البلاد عـلى أول الطريق للحـاق بركب « التقدم » الذى يروده الغرب بلا منازع . وتحفّظ آخرون فى القبول المطلق أو الرفض ؛ فقد وجدوا عند الغربيين من عوامل « التقدم » وترقية الحياة الإنسانية ما لاسبيل إلى نكرانه أو رفض الأخذ به ، فى الوقت الذى وجـدوا فيه عنـدهم ـ أيضا ـ من عـوامل « التخلّف » والحطّ من قيمـة الإنسان مـا لاسبيل ـ كـذلـك ـ إلى الأخذ بـه أو قبوله(١٠) .

ـ ٥ ـ

فى هذا الجو الثقافى ، وفى أخريات القرن التاسع عشر كتب محمد المويلحى « حديث عيسى بن هشام »[١١] ، مستهدفا ،

> أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعينَّ اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها .
>
> ص ٥ ــ المقدمة .

فالهدف المعلن بلا لبس هو أن « يصف أخلاق أهل العصر » وما طرأ على ملامح المجتمع من تغيّرات فى عصره ، أفضت بالضرورة إلى « نقائص يتعين اجتنابها » أو « فضائل يجب التزامها » . وهو وعى واضح بما شهده عصره من تغيرات أدت إلى تغيرات فى بنية المجتمع ، ومن ثَمَّ إلى تغيّرات فى سلوك أفراده من « مختلف الطبقات » ، تستدعى الوقوف عندها وتأملها ، والتنبيه إلى قبولها أو رفضها .

وهذه التغيرات ، فى البناء والسلوك ، لا يكاد يلتفت إليها المعاصر لها ، الذى يعيش فى قلبها (ما لم يكن فى وعى المويلحى) ؛ الأمر الذى يجعله يلجأ إلى استدعاء النقيض ، والنقيض عنده هو ماضى هذا المجتمع ـ الذى سبق التغيير مباشرة ، بل شارك ، دون أن يدرى فى صنعه ـ وهذا الماضى يتمثّل فى أحمد باشا المنيكلى ، وزير الجهادية فى أيام إبراهيم ، التركىّ المتمصّر[١٢] ؛ فيبعثه من قبره ليطوف معه بقطاعات مختلفة من هذا المجتمع ، ويقابلهانماذج مختلفة من أبنائه ، من كل الطبقات ، يرى فيها الباشا ـ ومعه الراوى دائما « أخلاق أهل العصر » وما طرأ على المجتمع وأهله من تغيرات ، بعضها مقبول وبعضها مرفوض .

وأول ما يقابل الباشا من مفاجآت ، أن البيوت لم تعد تعرف بأسماء أصحابها ، بل بأسماء شوارعها وأزقتها وأرقامها ، ولم تعد هناك حاجة إلى « كلمة سرّ الليل » للدخول إلى مكان ما . . وهى أمور ـ على أية حال ـ لا تستدعى مشكلات عويصة ـ إلاّ فى نفس الباشا ؛ لكن المشكلة الحقيقية تقابله أول خروجه من المقابر ؛ إذ يشتبك معه « مكارىّ » يدّعى عليه أنه استدعاه للركوب معه . وتجرّ عليه هذه المشكلة مشكلات أخرى كثيرة ، مع (البوليس) والنيابة والقضاء والمحامين . لكن هذه الحادثة البسيطة نفسها ـ مع موقف آخر يأتى بعد ذلك فى الفصل الخاص بـ « العمدة فى الرهن » ـ يشير إلى ظاهرة انتشار « المواصلات العامة » فى القاهرة فى القرن التاسع عشر ، لخدمة الطبقة الوسطى الناشئة أو الأجانب الوافدين . كما يشيران أيضا إلى ظاهرة ـ ما تزال مستمرة إلى اليوم ! ـ هى ظاهرة الهجرة من الريف إلى المدينة ، وهجرة الفلاح لأرضه بحثا عن عمل يتصوره أفضل وأكثر استقراراً فى المدينة . وتسلمه هذه اللمحة الأولى إلى عتبات « النظام » بكامله ؛ فيدخل إليه من باب الشرطى الذى يستجير به المكارىّ ؛ فإذا هو يجده ،

> واقفاً وفى يده منديل أحمر ، قد امتلأ بأصناف متنوعة مما جمعه فى صباحه ومن باعة الأسواق فى محافظته على « النظام » ، وهولاءِ بصاحب الدكان ؛ يأمره أن يضع فى داخلها ما عرضه فى خارجها من « عيدان القصب » ، وفى يده عود منها يهدده به ، ويهزّه فى وجهه هزّة الرمح ؛ ثم هو يضاحك ـ من جهة أخرى ـ طفلا على كتف امرأة ويناغيه . .
>
> (ص ١٤ ـ ١٥)

هذه اللوحة الحيّة ، كاشفة عن « أخلاق » القائمين على النظام الجديد ، من قاعدته إلى قمته ؛ ففى يد الواحد منهم سلطة يستخدمها ـ دائما ـ فى شكل قوة تهدد ، لا تحمى ؛ يفرض بها إتاوات ينشغل عن عمله الحقيقى بجمعها فى « منديله الأحمر » . بل يفرض بها نفسه على من يقابلهم من النساء وأطفالهن ، لاهيا بهذا كله عما يجرى حوله ؛ فإذا التفت فإلى شخص يعرفه ـ وكان يعرف المكارىّ ـ ولابد أنه أيضا يدفع له ! ولهذا فهو يسحب الباشا من يده ، دون أن يعرف من الأمر شيئا ، ليودعه « قسم البوليس » .

وهى « أخلاق » تشكّل الملامح الأساسية للوحة « البوليس » فى « الحديث » : فـ « حضرة المعاون » غارق فى نومه ، لا يدرى عما يدور بالقسم شيئا ، ملقيا بالمسئولية كلها على عاتق « الصول » ، الذى يستمتع ـ بدوره ـ بهذه المسئولية استمتاعاً لا حدّ له :

> فدخلنا جميعا حجرة « الصول » لضبط الواقعة ؛ فوجدناه يأكل والقلم فى أذنه ، وقد نزع « طربوشه » ، وخلع نعليه ، وحلّ أزرار ثيابه ، وبجانبه اثنان من الفلاحين ، وأظنهما من أقربائه يشاهدان ما يتمتع به من لذّة الأمر والنهى ، وسعة سلطانه على الكبير والصغير فى عاصمة القطر ، وقاعدة الملك ، وما فى قدرته من حبس أى شخص كائنا من كان ، وشهادته عليه بما يجرى فى دعواه . فطردنا جميعا من الحجرة حتى ينتهى من طعامه ؛ فخرجنا ننتظر .
>
> (ص ١٥ ـ ١٦)

أمثال هؤلاء هم الذين يقومون على أمور الحقّ والعدل فى المجتمع ؛ فهم يكذبون ، ويرتشون ويزورون فى الحقّ ، دون ضابط أو رقيب ؛ فحتى لو استيقظ « حضرة المعاون » لا نظن الأمور ستتغير ؛ لأن « القسم » فاجأه « مفتش » أثناء وجود الباشا ـ والراوى معه دائما ـ فلم يسأل أحداً من الناس عن شكواه ، ولم يسأل عن طريقة سير الأمور ، ولم يسأل عن زحام الناس وصراخهم ـ إذ يبدو أنه يعرف هذا كله ويشجعه ! ـ لكنه يهتمّ أشد الاهتمام لطربوش المعاون وزيّه ، « فاشتغل بكتابة تقرير لمحاكمة المعاون على مخالفته فى الزّىّ للأوامر المستديمة » ! وحين حاول الراوى أن يستغل وجود المفتش ليحكى له حكاية الباشا :

> ولما بدأنا بذكر القصة أمر أحدَ العساكر بإخراجنا من حضرته ، ثم رأيناه قد وضع التقرير فى جيبه بعد كتابته ، ونزل مسرعاً ، لم يلتفت فى التفتيش والتنقيب لغير زىّ المعاون .

ولا ينسى المويلحى أن يجعل المعاون يلهج بالشكر للظروف التى ألقت إليه بمفتش أجنبى عاجز عن فهم اللغة ، وجاهل بالعمل أو متجاهل له .

> لأن عجزه عن فهم اللغة ، وجهله بالعمل جعله يقتصر فى التفتيش على طربوشى ولحيتى ؛ ولو كان من « أولاد العرب » لاطلع على الاختلال الواقع فى

القضايا ، وما يرتكبه عمال القسم من مخالفة « الأصول » .

(ص ١٨)

وهي ملاحظة ذكية تضرب في عدة اتجاهات ؛ فضلا عن دلالتها على « أخلاق » هذا المعاون ، الذي يعرف « الاختلال الواقع في القضايا ، وما يرتكبه عمال القسم من مخالفة الأصول » وهو يسكت عنه ، فهي تشير إلى أسلوب سلطات الاحتلال في العمل أو التعامل مع مثل هذه المؤسسات ؛ فهم يزرعون النظام - وهو ليس خيراً أو شرّاً في ذاته ، لكن خيره وشرّه في القائمين عليه - ولا يرعون فيه بعد ذلك إلا « شكليات النظام » وحدها ، بل هم يسعدون برعاية فساد هذا النظام من داخله شريطة ألا ينهار ، ويلقون بالمسئولية كلها على الوطنيين القائمين على أمره ؛ ومن ثَمّ تتسع الهوة والعداء المتبادل بين الوطنيين أنفسهم ، حتى في المجال الواحد ، حتى ليشكر المعاون الظروف التي أرسلت إليه مفتشا أجنبياً ولم ترسل إليه واحداً من « أولاد العرب » ![١٣]

ومن الطبيعيّ - بعد هذا كله - أن تلتفّ حول هذا الجهاز الخطير والحيوي ، وهو في هذا الوضع المتردّي ، مجموعات من المتسلقين والمنتفعين بفساده ، والمتاجرين بقيوده ، بل بإجراءاته الرسمية نفسها . فحين وقف الباشا أمام الكاتب ليحرّر له « ورقة التشبيه » سأله عن ضامن ، ثم عن « شيخ الحارة » ليصدّق على الضمان ؛ فألقى أحدى العساكر في أذن الراوي أن « شيخ الحارة » بباب القسم ، يصدّق لمن شاء ، نظير عشرة قروش !

لقد كان هذا النظام جديداً ، غريبا ، كثير الإجراءات ، معقدها ؛ فعدالته بطيئة ، عصيّة ، لحاجتها إلى أشياء أخرى كثيرة غير الحقّ الواضح ، الصريح . ويزيد أموره تعقيداً أن القائمين على أمره ما بين جشع وصوليّ ، لا يهمّه من عمله إلاّ ما ينتفع به من ورائه ، ومنافق مداهن ، وكسول مهمل ، أو « رجل » بلا نخوة أو حسّ وطنيّ مستيقظ . أما الذين جلبوه فلا يهمهم من أمره إلا الشكل الخارجيّ وحده ، بل أن يكون وسيلة في أيديهم لزرع العداوة والبغضاء والأحقاد بين المواطنين والقائمين على أمر هذا النظام منهم ، من جهة ، وبين القائمين على أمر النظام أنفسهم ، في مستوياتهم المختلفة ، من جهة أخرى .

***

هذه الملامح التي تشكّل صورة (البوليس) ، وعمله ، وإجراءاته ، و « أخلاق » القائمين على أمره والعاملين فيه ، تكاد تكون هي نفسها - تقريبا - الملامح التي تشكّل صورة « المؤسسات » التي ابتكرها النظام الجديد كلها ، من النيابة ، إلى القضاء في مستوياته المختلفة ، وأنواعه المختلفة أيضا ، مع اختلافات في التفاصيل لا تأتي على طبيعة « الخُلُق » هنا وهناك .

فالباشا حين يذهب به إلى النيابة - مثلا - أخذ ينتظر دوره ، وأمام النائب « قضايا جمة ، وأصحابها مزدحمون ينتظرون نوبتهم » ، ومع هذا فهو يستقبل « زائرين من قرناء النائب في المدرسة » ، ليتحدثوا عن « مجالسة الإخوان » و « اللعب » و « مشاهدة الرقص » ، وعن « أتوموبيل » فلان ، وسبب انتحار فلان ، واستغناء فلان عن عمله . . إلى آخر هذه الأحاديث الفارغة التي تلهو بها النساء في غياب أزواجهن أو الشباب الفارغون من العمل ، لا هؤلاء الذين بأيديهم مصالح الناس ووقتهم ، بل بأيديهم أمر العدالة في مجتمع بأسره ، دَعْكَ من أن الناس « مزدحمون ينتظرون نوبتهم » على بابه . وهو مشهد سيتكرر - بعد هذا - عند المفتش في « لجنة المراقبة » .

والقضاة ضاعت هيبتهم ، بإثقالهم بالقضايا ، وعدم اطلاعهم على معظمها ، لسهرهم الليالي في السهرات الخاصة أو اللعب ، واستجابتهم للقضاة الأجانب ، وإهمالهم للشرع الحنيف ، ولعل من أطرف مارسم المويلحي صورة قاضٍ يركب دراجة « لرياضة الأعضاء » فسقط بها ، أو سقطت به « فانفرط عقد الهيئة إلى ثلاثة أقسام : الراكب ، والعجلة ، والطربوش » ثم رأيناه تماثل للقيام ، فلمّ شعثه وحاول أن يعلو الدراجة ثانية فلم يقدر عليها ، فسحبها بيده يجّرها ويماشيها » . وهو مشهد أثار في الباشا شجونا ؛ فتمنى لو كان ما يزال ميتا ، واستنكر قائلا :

> . . وكيف يكون شأن القاضي أو الحاكم إذا كان هذا منظره ، وذاك مركبه أمام أعين العامة ؟ وقد كان الحاكم أو القاضي لا يركب في عصرنا إلا في موكب تحفّ به الحشم والأعوان ، وتتقدمه الجنود والفرسان ؛ فترجف منه القلوب رعبا ، وتخرّ له الأعناق رهبا ، وقلّ من يجترىء من الناس على ارتكاب ما يقفه أمامه يوما موقف التهمة والارتياب .

(ص ٥٣)

أما المحامون ، وما أدراك ما المحامون ! فحدّث عن صورتهم في « الحديث » ولا حرج . إنهم بتخصصاتهم المختلفة - الشرعيون والأهليون - النتاج الشرعي لطبيعة نظام التقاضي الغربي المعقد ، الجديد على المجتمع ، والذي يؤكد على ضرورة وجود « سلطة الدفاع » في مقابل « سلطة الاتهام ، النيابة » أمام القاضي ليحكم بينهما . وعملهم قائم على استغلال جهل الناس بالإجراءات ، وبالقانون ؛ فيأخذون بإطالة أمد القضية ما استطاعوا ليبتزوا من ورائها ما يستطيعون ابتزازه ، لا يهمهم إن كان صاحبهم غنيا أو فقيرا ، قادراً أو غير قادر ، بل لا يهمهم إن كانوا يكسبون القضية أولا يكسبونها ؛ فهذه كلها أمور لا تدخل في حسبانهم ، بل يهمهم أولا : ماذا يكسبون من ورائها ؟! ولهذا فهم يلجأون إلى النفاق ، والمبالغة ، والكذب ، حتى يتمكنوا من فريستهم فلا يفلتونها حتى يمتصوا دماءها ! وللمحامين سماسرة ، وكَتَبَة ، وصلات بالمؤسسات الأخرى التي يرتبط عملهم بها ؛ من النواب ، والقضاة ، وحتى موظفي « السجلات » أو « الدفترخانة الشرعية » . . وغيرها . وهذه الصلات تقوم أساسا على التعارف والمجالسة ، أو على « التسهيل بالتسهيل » ، أو على « التسهيل بالدفع ، أو الرشوة » . . وهكذا ، يسهلها جميعا وسطاء محترفون يتسلقون على العلاقات بين هذه الأطراف جميعا .

ولابدّ في هذا الجو الملبّد أن يكون العدل بطيئا ، إذا لم يضِعْ ، بل مفرط البطء ، يتعذب المظلوم في طلبه ، ويلقى في سبيله الأَمَرّيْن ؛ فالباشا يقول ، وقد حكم ببراءته :

> لا أنكر اليوم أن العدل موجود ، ولكنه بطيء ،

لا يتحمل أعباء بطشه البرىء ، وكان الأولى فى هذه المحاكمات أن تكون النهاية فى البداية ، فلا يلحق من كان مثل هذا الهوان والصَّغار ، ويقع به ما وقع من الحبس والعار ، بعد أن يقف موقف التهمة والإجرام ، ويحّل به ما يحلّ من التعذيب والإيلام .

(ص ٥٥)

والعدالة والحق لم يعودا بطيئين فحسب ، بل إن لهما ثمناً أيضا ؛ فالمحامى يلاحق الباشا وعيسى بن هشام للحصول على « أتعابه » ، وليس مع الباشا ما يدفعه ؛ فيبدأ فى البحث عن « الوقف » الذى تركه ، ويرى ما حدث به ؛ فإذا هو بين أيدى حفيد متلاف أسلمه إلى أيدى لئام ، نهبوه ، وغيروا معالمه ؛ فـ « انقلب الكُتّاب مخزنا ، والسبيل خمارة ، والمسجد مصبغة » ، ومن بقى من أعوانه أصبح « بيطاراً » بعد أن كان « ركبداراً » .

أما الحفيد المتلاف فيطارده الباشا إلى « الأوتيل » ، ويصعد إلى الحجرة التى يقيم فيها ، ويدفع الباب دون انتظار للإذن ؛

فوجدنا أمامنا جماعة من أولاد الأمراء وأعقاب الكبراء ، مختلفين فى الجلوس ، حاسرين عن الرءوس ؛ ففريق منهم عاكفون على لعب القمار ، وفريق ينظرون فى صور خيل المضمار ، ومنهم جماعة قد استداروا بامرأة نصف لا عجوز شوهاء ، ولافتاة حسناء ، تجلب الحسن بإفراط التأنّق والتفنّن فى وجوه التصنّع والتزيّن . . . ، وفى وسط المكان مائدة عليها صنوف الرّاح ، فى الأباريق والأقداح ، وجانبها منضدة ، عليها آنية منضدة ، وفوقها الدواة والقرطاس ، ويراعة مرصعة بالماس ، وكتب أعجمية موشاة بالذهب . وعلى الأرض أوراق أحكام منشورة ، وجرائد تحت الأقدام منثورة ، لم يُفضض منها « ظرف » ولم يُقرأ منها حرف . وسمعناهم يتراطنون جميعا بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية ، بعد أن يبدلوا الكاف بالقاف ، وينطقوا بالحاء كالهاء . . .

(ص ٦٧ - ٦٨)

صورة أخرى حيّة يبدع المويلحى رسمها ، كاشفا عن الضياع الذى يعيش فيه شباب الأمة وعمادها من « أولاد الكبراء والأمراء » ، والسادرين فى حياة لاهية ، بين الخمر وخيول السباق والنساء ؛ ليس لهم من المجد الماضى إلا مكنى « الأوتيلات » والتباهى فى حجراتهم بالمكتب والدواة والقرطاس ، واليراعة المرصعة بالماس ؛ والكتب عندهم زينة ، والصحف الأجنبية من مظاهر الأبهة ، وإن لم تفض ؛ بل أصبحت الرطانات الأجنبية ديدنهم ، واللغة القومية مهجورة ، وحتى إذا تكلموها غلبتهم عليها هذه الرطانات ! إنهم ضحايا هذا العصر الضائع بين عصرين ، وهذا الوطن الواقع بين حضارتين فلم يختر لنفسه ، ومن ثَمّ لأبنائه ، سبيلا بينها يحّدد هدفا ويشحذ الهمم لبلوغه بالعرق والجهد والدماء ؛ إنهم ورثوا عن آبائهم المال - كما يقول الراوى لنفسه - ولم يرثوا الخلق ، ولا الشهامة ، ولا الشجاعة ، ولا النخوة ، ولا الكرامة التى تكشف عاراً أو تأخذ ثأراً .

هذا ما انتهى إليه أبناء الكبراء فى العصر الحاضر ؛ أما « كبراء العصر الماضى » فحياتهم اجترار للماضى ؛ يتحاكون بنوادر « الرجل العظيم ، المغفور له » محمد على باشا الكبير ، ويتبركون بالآثار ، ويؤمنون بالخرافات ، وتجوز عليهم البدع والأوهام ؛ يجسّدون الماضى على أهوائهم ، ويعيشون فيه ! إنهم يضيعون فى الماضى ، كما يضيع أبناؤهم فى الحاضر ، وبين الضياعين يضيع الوطن نفسه لقمة سائغة فى أيدى المغامرين من الأجانب ومن أحاط بهم من الفئات الطفيلية التى نمت وازدهرت شئونها فى ذلك العصر .

* * *

ويطول بنا الحديث لو وقفنا عند كل فئة من الفئات التى طاف بها الراوى والباشا ، من المحامى الشرعى و « غلامه » ، وموظفى دار « السجل » و « الدفترخانة الشرعية » ، حتى الأطباء ، الذين لقى الباشا على أيديهم صنوفا من الدجل والخداع مرة ، ثم الأمانة والإخلاص مرة أخرى . ويكشف الراوى ، والطبيب الأمين ، خطأ المنهج فى الاعتماد على طبّ الغرب والإشادة برجاله فى بلاد تختلف طبيعتها وحياتها تماما عن الطبيعة والحياة فى الغرب ؛ فما يشفى مريضا هناك - فى رأيه - قد يضر بمريض هنا . كما يكشف أيضا ما بين العاملين فى حقل الطبّ من أحقاد وعداوات ، تجعل كل واحد منهم يسبّ الآخرين ويصمهم بالجهل ، لترويج بضاعته وإزجائها لـ « الزبون » !

غير أنه يطوف بفئتين لابد من الوقوف عندهما ، هما فئة « الأعيان والتجار » وفئة « أرباب الوظائف » . فالفئة الأولى تعمل ما بين امتلاك العقارات والمضاربة فيها ، والعمل بالتجارة ، والمضاربة فى « البورصة » ، أو أعمال السمسرة ، أو الدخول فى شركات مساهمة . وهم يديرون النقاش بينهم فى : أى هذه المجالات من العمل أكسب ؟ وما أفضل مايتركونه لأولادهم بعد موتهم ؛ أتجارة رائجة ، أم عقاراً ، أم تربية صالحة ؟ وينتهى الجدال بينهم - كالعادة - بالخلاف ، الذى يجرّ الخصام ، ويثير الأحقاد والضغائن :

ورأينا كلّ واحد منهم يضمر لأخيه من الشّر والأذى ، ما لا يضمره القِرْنُ لقرينه فى ساحة الوغى ؛ فانصرفنا عنهم ، وتركناهم يموج بعضهم

فى بعض ، كأنهم فى موقف الحشر ويوم العرض .
(ص ١٥٣)

أما « أرباب الوظائف » فهم « . . من أرباب الحكم والولاية ، وذوى السياسة والدراية ، ممن بيدهم حلّ الأمور وعقدها ، ويملكهم شقاء الأمة وسعدها ؛ الناشئين فى مهد المعارف والعلوم ، والنابغين فى أشتات المنطوق والمفهوم ، والموصوفين بدقّة النظر وبُعْد الهمم ، والواقفين على أخلاق الخَلْق وعادات الأمم ، الذين تنكشف لضوء آرائهم غياهب الخطوب الداجية ، وتنقاد للطف سياستهم أزمّة القلوب الآبية . . » (ص ١٥٤)

وينكشف قدر السخرية من هذه الفئة حين يحضر الراوى والباشا مجلسهم ؛ فإذا مناقشاتهم تدور - حينا - حول السياسة الفرنسية ، وأىّ الحزبين ينفع فوزه بالانتخابات مصر (؟!) ثم ينتقلون إلى المفاضلة بين العمل بالحكومة والتجارة ، فخدمة الحكومة - فى رأى البعض منهم - سجن ، وقيد على الحريّة ، بل ذلّ لا تدعو إليه إلا الحاجة وحدها ، فى حين أنها - فى رأى آخرين - طموح إلى العلا والمجد وخدمة الوطن . وهو جدال - بطبيعة الحال - لا ينتهى إلى شىء ؛ لأن كل فريق مقتنع بوجهة نظره . ويقرأ أحدهم - على الجمع - الجرائد ، وهم بين ساخر من أخباره وتعليقاتها ، أو ملول من الجلسة كلها ، أو لا تهمّه الأخبار كلية ؛ فينتهى الأمر - مرة أخرى - إلى الجدل واللغط والرجم بالغيب . .

ولما وجدنا الجدال يحتدم بينهم اشتعالاً ، خرجنا بينهم انسلالا ، وتركناهم فى سياستهم يتيهون ، وفى ضلالتهم يعمهون . .

(ص ١٦٥)

ثم يغادران هؤلاء ليتمّا سهرتها فى عرس يتعرفان فيه العوائد الجديدة فى الأعراس ؛ من ترك الدعوة مفتوحة ، أو دعوة من لايعرفون تباهياً ، ودعوة الأجانب الذين « يسلّون خاطرهم بدرس العادات والأخلاق » ؛ فإذا حضروا « هُرع [أى صاحب الدعوة] إلى حسن استقبالهم ، وبالغ فى التلطّف والترحيب بهم ، وأنزلهم فوق منازل الأمراء والكبراء ، ونسى كلّ مَنْ فى العرس سواهم ، وتفرّغ طول ليلته لخدمتهم » (ص ١٨٠) ؛ أمّا النساء منهم فيقتحمن « الحرم » حاملات آلات التصوير « ليأخذن بها مناظر الحرم ، وما تكون عليه هيئة الزفاف ؛ ليتهادين بها إذا رجعن إلى ديارهن ، وربما نُسخت منها ألوف النسخ لتباع فى الأسواق الأوربية ، وتنشرها هناك للاستهزاء والسخرية » . (ص ١٨١)

وأخيراً يعثر الراوى والباشا على الشخصية التى سيتبعانها - أو قل : يتبعان تصرفاتها ، وما سيحدث لها فى بقية هذا الجزء ، أو هذه « الرحلة الداخلية » ، أعنى شخصية العمدة ، ومن يتحلّق حوله ، من التاجر والخليع والغانية . . وغيرهم ، وليعرف الباشا - فى متابعته لهذه الجماعة - الأماكن الجديدة التى نشأت فى مصر : من المتنزهات العامة والفنادق - فى مستوى آخر من مستوياتها - ومجال اللهو والشراب والمراقص وغيرها . وليعرف أيضاً فئات لم يرها فى جولاته السابقة ؛ كالخليع ، وصاحب محل اللهو ، وصاحب محل الرهونات . . الخ ، وهى جميعاً فئات طفيلية ، مستغلّة ، يتعرّف الباشا « أخلاقها » ، فيصاب بحالة دهشة - أو ذهول - من الحال التى وصل إليها المجتمع المصرى بعد جيله .

ولن نستطيع - بطبيعة الحال - أن نقف هنا عند تفاصيل ما حدث للعمدة ، لكننا نستطيع أن نقول - فى بساطة - إنه وقع ، وأوقع نفسه ، فى براثن « مؤسسة » كاملة تقوم أعمالها على النصب والاحتيال مرّة ، وعلى الابتزاز والسرقة مرّات . وكم خسر الرجل كرامته ، وهو يخسر نقوده دائماً ، حتى اضطر - من البداية - إلى الدخول فى دوامة السلف والرهن . وأهم ما فى هذا كله أنه لم ينل شيئاً ، أىّ شىء ، أكثر من لقمة هنا ، وكأس هناك ؛ ثم لا شىء يستحق هذا العناء ، وهذه النقود والكرامة الضائعتين !

إنها « مؤسسة » لأنها تخطط بدقّة شديدة ، و « تدرس » من أمامها ، وتحدّد لكلّ فرد من أفرادها دوره ، وكيف ينجزه ، وبأىّ الوسائل . . وهكذا . فالخليع « صاد » العمدة ، وذهب به إلى المحلات ليسلمه للواحد بعد الآخر من أصحابها يبتزّ منه ما يستطيع من ماله ، أو ذهبه ، أو ساعته . وصاحب محل اللهو الذى انتهوا إليه يؤلف - مع معاونيه والخليع والغانية - تمثيليات ، ويخرجها ويمثلها على العمدة حتى لا يخرج وهو خالى الوفاض فحسب ، بل وقد كتب صكًا بدين ورهن ساعته وخاتمه !

لقد وقع العمدة فى يد الخليع أولاً ، فإذا به يسلمه إلى صاحب المطعم ، ثم إلى صاحب الحان ، فالراقصة ، فزوجها (أو من يدعى ذلك) ، ثم إلى سمسار الرهونات ، فإلى صاحب محل الرهونات ، ثم إلى الراقصة مرة أخرى . . وهكذا . فقطب الرحى - فى الحقيقة - الخليع ، الذى تبدأ من عنده الأحداث ، وتعود إليه دائماً ؛ وهو قادر على الصيد ، ثم الإيقاع بفريسته فى دوامة من الأحلام الوردية التى يظهرها له شديدة البساطة ، ثم تنتهى إلى الاستحالة ، فيرضى منها بالفتات ، الذى يهون عليه فى سبيله كل مرتخص وغال !

والعمدة نفسه يمثّل هذا النوع من أغنياء الريف ، الذين تبهرهم المدينة بأضوائها ، وبما يتصورون أنه متعها وملاذّها ؛ فيستسلمون لأول من يخايلهم بها ؛ فإذا هم ينغمسون فى لجتّها ، لا يدرون : أيستمتعون أم يغرقون ؟ وهل يمكن أن يكون لهم أن يراجعوا أنفسهم فى أىّ مرحلة من مراحل هذ الطريق ، ويتنبهوا إلى ما هم فيه ، وما هم سائرون إليه من خراب ؟ !

ولهذا ، لم يكن غريباً أن آقتنع الباشا والراوى بأنه لا جدوى من ملازمة العمدة أكثر مما لازماه ؛ فقد وقع فى الحبائل المنصوبة له ، ولأمثاله ، واستحكم عجزه وحصاره فى وقت واحد ؛ فبات مصيره واضحاً لكل ذى عينين ، وبات « مصيره المأسوى » محتوماً !

* * *

ولم يكن أمام الراوى ما يفسر به للباشا هذه التغيّرات العميقة فى المجتمع المصرى ، و « سرعة الانتقال من حال إلى حال » إلا بـ « دخول المدنية » الغربيّة بغتة فى البلاد الشرقية ، وتقليد الشرقيين للغربيين فى جميع أحوال معايشهم . . » ؛ فيبدى الباشا رغبته الشديدة فى « البحث والنظر فى أصول المدنية الغربية ، ظاهرها وباطنها ، وأن أقف على خافيها وباديها ، فى أرضها وديارها . . » (ص ٢٩٠) . ويصحبه الراوى - مع صديق له - فى رحلة يزورون فيها باريس ويطلعان فيها الباشا على أطراف من حياتها وحياة الغربيين

بعامة ، ويزورون معرض باريس وأهم معالمها ، ويتناقشون مع ممثلين لطوائفها المختلفة ، لينتهوا ــ مع الحكيم الذى التقى بهم ــ إلى أن للحضارة الغربية محاسنها ومساوئها ، وعلى الشرقيين أن يختاروا منها ما ينفعهم ويتركوا ما يضرهم ، لينتهى « الحديث » بشدّ الرحال إلى الوطن .

- ٦ -

وهكذا طاف « الحديث » بالمجتمع المصرى الجديد : نظمه ، وقوانينه ، وطبقاته ، والفئات المختلفة فى هذه الطبقات ، مركزاً على الطبقة الناشئة ، المنطلقة ؛ الطبقة الوسطى . بل هو يضيف إلى هذه « الرحلة الداخلية » رحلة ثانية إلى فرنسا ليكشف للباشا الموطن الأصلىّ « للتغيّرات التى شهدها فى المجتمع المصرى » واندهش لها .

ولم يكن هدفه ــ بطبيعة الحال ــ مجرد الرصد ، أو تصوير هذه المتغيرات فى المجتمع المصرىّ التى أخذت طريقها فى القرن التاسع عشر ، لكن هدفه كان ــ كما هو واضح ــ أن يرصد مظاهر هذا التغيّر ــ من جهة ــ وأن يكشف عن جذوره وأسبابه ــ من جهة أخرى ــ وأن يقوّمه ، ليكشف عن خير هذا التغيّر وشرّه ، وليلتزم الناس الفضائل ويجتنبوا النقائص . وإن كان لابد من التأكيد على أن المويلحى لم يضع حدوداً مميِّزة لما يمكن أن يكون ــ حتى من وجهة نظره ــ سببا ، وما يمكن أن يكون نتيجة . ولهذا نميل إلى أن نقول : إنه رصد عدداً من « الظواهر » أو « المتغيرات » فى المجتمع الجديد ، وقوّمها من حيث هى ظواهر أو متغيرات تمثّل « ملامح » هذا المجتمع البارزة ، وتناقض أو ــ على الأقل ــ تختلف ، مع ملامح هذا المجتمع نفسه فى الأجيال السابقة .

* * *

ولعل أولى هذه الظواهر أو المتغيّرات تغيّر النظام القضائىّ المصرىّ ، من نظام القضاء الذى كان قائماً منذ الفتح الإسلامى حتى القرن التاسع عشر ، والذى يعتمد على اجتهاد القاضى ــ الذى يوليه الوالى ــ فى فهم الشرع ونصوصه ، ثم تنفيذ أحكامه بقوة تمثيله للشرع ، من جهة ، وتمثيله للوالى من جهة أخرى ، إلى نظام آخر ، حديث ، غربىّ ، فرنسىّ القوانين . وهو التغيّر الذى كان نتيجة حتميّة لفصل السلطات ، وقيام البرلمان ، وغيرها من التغيرات التى طرأت على النظام الأساسي ، السياسي والاجتماعىّ للمجتمع(١٤) .

وكان ضرورياً ــ أيضاً ــ أن يستكمل التغيير مظاهره ، بتغيير نظام الشرطة من شكله القديم إلى الشكل الغربىّ المعقد ، وقيام سلطات أخرى هى وليد شرعىّ لنظام القضاء الغربى ، وهى سلطة النيابة ، وسلطة الدفاع . وهى جميعاً « مؤسسات » تؤدى كل واحدة منها إلى الأخرى ــ ضرورة ــ أو لابد لوجود إحداها من وجود السلطات الأخرى .

وهذا النظام كان جديداً على المجتمع المصرى فى هذه الفترة ، وإجراءاته ــ فى موطنه الأصلىّ ــ معقدة ، والمجتمع الوافد إليه أغلبية سكانه من الأميين ؛ هذه العوامل كلها أضيف إليها الضعف الكامن فى النفوس ، والطمع ، وفساد الأخلاق والذمم ؛ فكانت الإجراءات فيه معقدة أشدّ التعقيد ، وكانت العدالة فيه بطيئة أشدّ البطء ؛ فكأنه نظام مجلوب لتعذيب الناس ، لا لإرساء قواعد العدل والحقّ بينهم .

لقد صدم الباشا ــ أول خروجه إلى العالم الجديد ــ بهذا النظام وإجراءاته المعقدة ، وفساد نفوس القائمين على أمره ؛ فأخذ يفرغ دهشته وعجبه فى « استجواب » الراوى ليعرف منه ما حدث ؛ فقد « كان العهد بالمحكمة الشرعية وبيت القاضى على غير ما أرى ؛ فهل أصابها الدهر فيما أصاب ، بالتغيير والانقلاب ؟ » (ص ٣٠) .
ويأخذ الراوى فى شرح نظام القضاء المصرىّ الجديد ، وكلما أسهب فى الشرح ، زاد عجب الباشا ودهشته . وكان أكثر ما أثار هذه الدهشة والعجب هذا التعدّد فى النظام القضائى ، من المحاكم الشرعية ، والأهلية ، والقنصلية ، والمختلطة ، والعسكرية ، والمخصوصة . . الخ ، حتى سأله ــ فى دهشة لا تخلو من استنكار :

> هل أصبح المصريون فرقاً وأحزاباً ، وقبائل وأفخاذاً ، وأجناساً مختلفة ، وفئات غير مؤتلفة ، وطوائف متبدّدة ، حتى جعلوا لكل واحدة ، محاكم على حدة ؟ . (ص ٣١)

أما الدهشة التى لا تنقضى ، والعجب الذى لا ينفد فمن إهمال القوم للشريعة الغراء ، واستبدال القانون الفرنسىّ ، النابليونىّ ، بها . ولا يجد الراوى ما يسوّغ به للباشا ما حدث إلا الموقف الذى وقفه « حرّاس الشريعة » وفقهاؤها من الشريعة ، مرّة ، ثم من القانون الوضعىّ الوافد ، مرة أخرى . فقد أهملوا أمر الشريعة وغفلوا ، وتمسكوا بالفروع دون الأصول ، وبالأعراض دون الجواهر ؛ فانتهوا إلى التعقيد ، ولمْ يلتفتوا إلى دوران الزمن وحكمه . إن الشرع :

> كنز أهمله أهله ، ودرّة أغفلها تجارها ؛ فلم يلتفتوا إلى وجوه تشييده وتمكينه ، وتمسّكوا بالفروع دون الأصول ، واستغنوا عن اللّب بالقشور ، واختلفوا فى الأحكام ، وعكفوا على الاشتغال بسفاسف الأمور ، وتعلقوا من الدين بالأغراض الحقيرة والأقوال الضعيفة ، وتركوا الحقيقة إلى الخيال ، وتعدّوا الممكن إلى المحال ، . . . ولم ينتبهوا يوما إلى ما تجرى به أحكام الزمن فى دورته ، ولم يفقهوا أن لكل زمن حكما يوجب عليهم تطبيق أحكام الشرع على ما تستقيم به المصلحة بين الناس ؛ . . . ؛ فكانوا سبباً فى تهمة الشرع الشريف بخلل الحكم ، وَوَهن العقد ، وقلّة الغناء فيه لإنصاف الناس فى معايشهم ومرافقهم ، على حسب ما تجدّد به حالات الزمن ، وتتخالف عليه أشكال العصور .
>
> (ص ٣١ - ٣٢)

وزادوا على هذا الموقف المتراخى ، المشبع بالكسل والإهمال العقليين ، أن وقفوا من القانون الفرنسىّ ، حين جاء ، موقف النفاق والمسايرة ، رغبة أو رهبة :

> . . فالإجماع تام عند علماء الشريعة ، فى السرّ والنجوى ، على أنه مخالف للشرع ، وأن كل من يقضى به داخل تحت نصّ الآية الشريفة : « ومن لم

يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الفاسقون » . ولكن يظهر أنه مطابق عندهم للشرع ، فى حالة الجهر والعلن ؛ بدليل ما أعلنه أحد كبرائهم عند نشر هذا القانون ، وهو يومئذ مفتى نظارة الحقانيّة ؛ فقد أقسم الأيمان المغلّظة على فتواه التى أفتاها بأن هذا القانون الفرنسىّ غير مخالف للشرع الإسلامىّ . .

(ص ٣٣)

ــ على الرغم مما يحمله القانون من تناقضات صارخة ، ليس مع الشرع وأحكامه فحسب ، بل أيضا عوائد الناس وتقاليدهم ، حتى فسدت التربية ، وانحطت الأخلاق :

فليس الفساد ناشئا عن طوارىء الزمان ، وطوارق الحدثان ، ولكنه فساد فى التربية عمّ أمره وانتشر ، وانحطاط فى الأخلاق عظم بلاؤه واشتهر ، سكنت إليه نفوسهم ، وارتاحت إليه ضمائرهم . .

(ص ٣٢)

وهكذا أصبح القانون الفرنسىّ هو السارى ، يحكم بين الناس فى أمورهم كلها ، وضاق نطاق إعمال الشرع إلى الأحوال الشخصية ، والأوقاف ، وما أشبه .

غير أن هذا الرفض الصريح والمستتر لهذا القانون الوضعىّ ، عند الباشا والراوى كليهما ، لا يجعل الراوى يتمرد على القانون أو إجراءاته المعقدة ، أو عدالته البطيئة ؛ بل يجهد نفسه فى إقناع الباشا بالاستسلام لهذا القانون وإجراءاته حتى تأتى عدالته ، إذ :

لا وسيلة مع القانون ؛ فإن سيفه ماض فى كل الرقاب ، وسلطانه نافذ فى كلّ الرؤ وس .

(ص ٤٢)

وهو موقف سنعود إليه حالاً .

ومن الظواهر التى يرصدها أيضا ، منذ اللحظة الأولى للقاء عيسى بن هشام بالباشا ، ظاهرة تغيّر البناء الطبقىّ للمجتمع المصرىّ . فقد كان المجتمع المصرى قائماً على تحكم طبقة الحكام (الولاة) الأتراك ومن يتصل بهم من قادة الجند والملتزمين . . الخ ، فى حين يشكلّ السكان جميعاً طبقة واحدة على اختلاف صنائعهم وقدراتهم . ثم تحوّل هذا البناء ــ بتأثير العوامل الجديدة الطارئة عليه فى القرن التاسع عشر ــ إلى بناء عتيق ، حلّ محلّه ، أو أخذ يحلّ محلّه ، بناء جديد يقوم ــ فى الأساس النظرىّ على الأقلّ ــ على فتح أبواب التعليم أمام الجميع ، وبخاصة من تمكنه قدراته العقلية على المواصلة ، ومن ثمّ فتح أبواب الوظائف الحكومية أمام هؤلاء المتعلمين ، المتخرّجين من المدارس الجديدة ؛ فالتعليم فتح أمام جميع الطبقات أبواب « الجاه والمجد » بتمكينهم من الوظائف الحكومية ؛ فأصبحت قاعدتهم الذهبية أن « الشهادة بلا علم خير من العلم بلا شهادة» ؛ لأن الشهادة هى التى تفتح الطريق وليس مجرد العلم .

وقد صحب هذا قضاءُ محمد على ، ثم المستعمرين الإنجليز ، على الأرستقراطية العسكرية التركية والمملوكية ، وفتح مصر أمام ما يمكن أن نسميه بالغزو « المدنى » ــ « الثقافى » الغربىّ ؛ الأمر الذى مهّد الطريق واسعاً أمام نشأة الطبقة الوسطى المصرية ، ثم ازدهارها ، وبدء استلامها لمهامها فى المجتمع .

وهذه الطبقة ــ الوسطى ــ هى التى كتب المويلحى « حديث عيسى بن هشام » لرصد حركتها ، وتصوير « أخلاقها » ، وتنبيهها إلى « نقائص » هذه الأخلاق التى ينبغى التخلّى عنها ، إلى « فضائل » هذه الأخلاق التى ينبغى التمسّك بها .

ولم يكن هذا التغيّر فى البناء الاجتماعى مُصْمتاً ؛ بل كان له أثره الواضح فى تغيير « البنية الثقافية » فى المجتمع . وقد رأينا من مظاهر هذا التغيّر الخضوع للقانون و « سيادته » . ونرى منها أيضا ــ هنا ــ سخرية فى المجتمع كله من الأرستقراطية التركية ، ويمثلها الباشا هنا ، سخرية مبنية على « الحقوق » الجديدة التى لم تكتسبها الطبقة الوسطى وحدها ، بل اكتسبها الناس جميعا ؛ فالمكارىّ يقول للباشا :

المكارىّ (مستهينا) : العفو ! العفو ! من أنت ومن غيرك ؟ ونحن فى زمن الحريّة ، لا فرق بين الصغير والكبير ، ولا تفاوت بين المكارىّ والأمير .

(ص ١٣)

والشرطىّ يقول للباشا ضاحكاً ، مستهزئا :

أظنّك أيّها الرجل من « مجاذيب الحضرة » فى « الإمام » . هلّم معى إلى القسم ؛ فإن هيئتك تنبىء عن إفلاسك وعجزك عن دفع الأجرة . .

(ص ١٥)

ولا يكون ردّ فعل الباشا إلاّ المزيد من الدهشة والذهول :

الباشا : أنا لا أتصوّر [نفسى] فى هذه الحالة التى أنا عليها إلاّ أن يكون اليوم يومَ حشر ، أو أن أكون حالماً فى المنام ، أو أن يكون « الداورىّ » الأعظم غضب علىّ غضباً شديداً فأمر بإهانتى على هذه الصورة الشنيعة .

(ص ١٦)

وحين يقول له عيسى بن هشام عن وكيل النيابة :

ليس هذا الذى تراه بأمير ولا عظيم من عظماء الأمّة ، وإنما هو أحد أبناء الفلاحين ، أرسله أبوه إلى المدارس فنال الشهادة ؛ فاستحقّ النيابة ؛ فتولّى فى الأمّة ولاية الدماء والأعراض والأموال .

(ص ٢٢)

ــ ردّ الباشا قائلا :

. . . والذى يفوق ذلك عجباً ويزيد العقل خبالاً أن يحكم الناس فلاّح ، وينوب عن الأمة حرّاث !

(ص ٢٢)

فالحقوق التى اكتسبها الناس فى هذا النظام الجديد كان أهمها « الحريّة » و « المساواة » التى تجعل المكارىّ يقف فى وجه الباشا لاستخلاص حقه ، وتجعل الشرطىّ يسخر منه ، وتجعل ابن الفلاّح وكيلاً للنيابة . . . وهكذا وهو المنطق الذى يستخدمه عيسى بن هشام

لإقناع الباشا ــ كما رأينا ــ بالاستسلام لحكم القانون ، ويضرب له مثلاً بالحكم الذى صدر ــ ونشرته الصحف ــ ضد « أحمد سيف الدين ، وهو من سلالة الولاة والأمراء » ، وما يعانيه هذا « الغلام » من ضيق فى سجنه ، على الرغم من كل الوسائل التى طُرقت لـ « استعطاف القلوب ، والتماس العفو » ؛ ثم يعلّق عيسى بن هشام :

انظر أيّها الباشا كيف وصلت بنا الحال فى المساواة . . فكيف ترفع بنفسك بعد ذلك ، وتأبى الخضوع للقانون ، والامتثال لأحكامه ، والتوسّل بطرقه للخلاص مما وقعت فيه ؟

(ص ٤٢)

وإذا عددنا المواقف التى يقفها الباشا وعيسى بن هشام ، والفئات التى يحتكّان بها ، فلن نجد إلا فئات مختلفة من فئات الطبقة الوسطى ، أو الفئات الطفيلية التى ترتبط بها و « تخدمها » أو تساعدها فى حركتها . فبعد البوليس والنيابة والمحكمة ، يرى الباشا تحوّل « وَقْفه » إلى أطلال دائرة ، « دور مهدمة ، وجدران محطمة ، ومسجد فى ناصية منه حانوت خمّار ، وفى زاوية منه دكّان عطّار ، وبجانبها حوانيت متباينة الأوصاف . . » (ص ٦٢) ــ لتبدأ رحلته مع وقفه ومحاولة استرداده ، وليلتقى بالمحامى الشرعى ، وبالعمدة والتاجر الذى يصاحبه ويطوف به الراوى مجالس « كبراء العصر الماضى » ليرى أفول عصرهم ، ومجالس « أرباب الوظائف » ، و « الأعيان والتجار » ، ويلجأ به إلى الأطباء ، ويصف له طرفا من أخلاق « أهل الصحافة » . . وهكذا ، لم يترك له فئة من الفئات إلا طاف به عليها ، ليعرف أخلاقها ؛ فضائلها ونقائصها ؛ ليقول له ــ دون حاجة إلى شرح أو توضيح ــ إن هذه الطبقة هى العمود الفقرى للمدينة الحديثة ، وللنظام الجديد ؛ فعيوبها عيوبه ، وحسناتها حسناته .

وهذه الفئات أو الطوائف جميعاً متحاسدة ، متباغضة لا ترتاح كلّ طائفة إلى عمل الأخريات ، وهى ــ مع هذا ــ تحسدها على ما تحت يدها ؛ فالتجار يحسدون الموظفين على الراتب الشهرى ، الذى لا يقومون فى سبيله بعمل جاد ، وعلى علاقاتهم بعلية القوم وما هم فيه من « الجاه والمجد » . أما الموظفون فيحسدون التجار على حريتهم بعيداً عن ذلّ الوظيفة وعبوديتها ، وعلى ارتفاع عائد عملهم . وحتى داخل الطائفة الواحدة ؛ فلا تجد طبيباً يثنى على طبيب آخر ، أو محامياً يمتدح زميلاً له . . وهكذا ؛ همّ الجميع جمع أكبر قدر ممكن من المال ، وحرمان الآخرين منه ، بأىّ الطرق والوسائل ، ولو كان بالنصب والاحتيال والنفاق والمسايرة ، واستغلال البسطاء من الناس الذين يقعون فى طريقهم ، أو يلجأون إليهم لقضاء حوائجهم . إنها صورة من جوّ « السوق » و « المنافسة » الذى تخلقه الطبقة الوسطى من حولها فى أى مجتمع تنشأ فيه .

ولا يهمل المويلحى فى رسم هذه اللوحة الحيّة للطبقة الوسطى فى مصر فى القرن التاسع عشر أصغر التفصيلات وأدقها ، فضلاً عن عظيمها وجليلها . فهو ــ أولاً ــ لم يخرج من القاهرة بوصف المدن الكبرى الوطن الأصل لنشأة هذه الطبقة فى مصر ، و « المحل المختار » لممارسة نشاطها . وهو ــ ثانيا ــ لا يهمل « النباتات الطفيلية » التى تلتف بجذع الشجرة ، تتغذى على ما تتغذى به ، وترتوى من ريّها ، لكنها ــ بالنسبة إلى الطبقة الوسطى ــ تؤدى لها خدمات جليلة لا تستطيع هى بنفسها القيام بها ؛ فكأن الطبقة الوسطى لا تقوم إلا بهذه الفئات . والمويلحى يرصد من هذه الفئات : صبية المحامين ، والخليع ، والتبيع . . وغيرهم ، يقوم عملهم على الإيقاع بالضحايا واصطياد الفرائس ثم إسلامها إلى أصحابهم من المحامين أو أصحاب محلات اللهو أو القمار . . الخ .

* * *

غير أن أشدّ الظواهر لفتاً لنظر المويلحى فى الحياة الجديدة ، والتى يلفت نظر قارئه إليها فى كثير من القلق ، بل بكثير من الهجوم العنيف ، أن هذه التغيرات جميعا فى المجتمع المصرىّ لم ترتبط بتطورٍ حقيقى للمجتمع نفسه ، بل هى طفرات مجلوبة إليه أو مفروضة عليه من جرّاء الاستخذاء أمام النظم الأوربية ونقلها دون وعى بالمخاطر الحقيقية لهذا النقل ، ولهذا الفرض على بنية إجتماعية ليست مستعدّة لتقبّل هذا النظام الجديد : ليست مستعدّة بطبيعة تطورها التاريخى ، وليست مستعدّة بطبيعة ميراثها الثقافىّ التاريخى من العقائد ، والعادات والتقاليد .

وقد رأينا كيف هاجم نقل القوانين الفرنسية لتطبيقها فى مصر ، بما فيها من مواد تناقض ، التناقض كله ، عقائد الناس وعاداتهم وتقاليدهم ، وبإجراءاتها المعقدة الغريبة ، التى يزيد تعقيدها وغرابتها أميّة أكثر الناس المضطرين للتعامل مع القانون ، مع فساد القائمين على أمره أصلا ؛ الأمر الذى يجعل من الناس فريسة سهلة « لمؤسسات » النصب والاحتيال والابتزاز ، ويجعل الحقّ والعدل ، إن لم يضيعا ، فهما بطيئان بطءاً يورث اليأس والإحباط .

ويزيد على استخذاء السلطات الحاكمة أمام القانون الأوربى ، فى مقابل إهمال الشريعة الغرّاء ، واستخذاء شباب الأمة ، حتى الذين يقومون منهم على وظائف عالية وحساسة ، كالقضاء ووكلاء النيابة ، أمام أسلوب الحياة الأوربية فى أحطّ صورة . فجُل التفاتهم إلى ما نزعه الأوربيون فى نفوسهم من حبّ التباهى الفارغ والمظاهر الكاذبة ؛ وهم يجرون خلف الثياب الأوربية ، والكتب الأوربية ، والجرائد الأوربية ، والنساء الأوربيات ، وأن يكون ضيوفهم أوربيين ، وهم يتصوّرون أن الأوربيين يعيشون حياتهم فى البارات والخمّارات والمراقص ، التى تغصّ ــ فى « الحديث » بالسكارى المتعاركين على رضا امرأة ساقطة تتاجر بهم جميعا وتبتزهم جميعاً . بل إن وكيل النيابة يحكى لأصدقائه أن (فلانا) انتحر لا لأزمة مالية أو صحية أو غيرها ، ولكن لأن الانتحار كان (موضة) ــ أوسُنّة ، بتعبير المويلحى ــ فى باريس فى تلك الأيام !

وحتى ما جاءهم من الغرب من فنون ووسائل ، هى فى الغرب وسائل لصنع التقدّم ورعايته ، وتأكيد مفاهيمه فى نفوس الناس ، وتنشيط دمائه فى شرايين الحياة الغربية ، كالمسرح والصحف ، مثلا ــ تحوّل عند الشرقيين إلى أدوات للهو والعبث ، والنفاق ، وتكريس التخلّف ومفاهيمه . فصورة دار المسرح فى « الحديث » صورة مكان لاجتماع العشّاق وتبادل الهوى ؛ فالتمثيل تافه ، والموضوعات ساقطة ، تقدّم « على طريقة يمجّها السمع ، ويعافها الطبع ، وبكلام مبهم ، وألفاظ لا تفهم ؛ كأنهم حداة فى مفازة ؛ أو سعاة فى جنازة ؛

وهم فى أزياء متعاكسة ، وأشكال غير متجانسة ، وثياب تنافرت ألوانها ، على أشخاص تباينت أوطانها . . » (ص ٢٧٩) . بل يزيدون على هذا ــ العبث بالتاريخ وبعظمائه من القادة والخلفاء والمثل الشعبية العليا فى الرجولة والشجاعة ، « وماذا ترى فى أبى جعفر عاشقاً ، وأبى مسلم مغنياً ، وأبى الفوارس راقصاً ، كما يجترىء عليه أهل هذا الفنّ ؛ وذلك أكبر إهانة للأسلاف ، وأعظم خرف فى التاريخ » (ص ٢٨٤)

فالشرقيون لم يكتفوا بنقل الفن « الغربى » فحسب ، بل زادوا فأفسدوه ، ثم عادوا فجعلوه أداة لإفساد التاريخ القومى وتلطيخ التراث .

وهذا نفسه ما فعلوه بالصحف ، التى يقوم على أمرها فى الشرق جماعة « فيهم الفاضل وغير الفاضل ، واتخذها بعضهم حرفة للتعيّش بها ؛ والتكفّف على أية حال كانت ؛ فلا تجد بينهم وبين أهل الحرف وباعة الأسواق فرقاً فى الغش والخداع ، والكذب والنفاق ، والمكر والاحتيال ، للاستلاب والاغتيال .

عمّروا موضعَ التصنّع فيهم
ومكانُ الإخلاص منهم خرابُ

فذهب منها الغرض المقصود ، وسقط شأنها بين العامة ، بعد أن سفل قدرها عند الخاصة ؛ وأصبح ما كان يُرجى فيها من النفع دون ما تجلبه من الضرر » (ص ٤١)

فالشرق لم يكتفِ بالاستسلام للمثل الأعلى الغربى ، لكنه أفسد هذا المثل الأعلى نفسه بالتعلّق من الغرب وحضارته بالقشور ، ونقل عنها ما لا يفيد ولا ينفع ، بل نقل ما يقتل الهمم ، ويشد الرجولة والنخوة ! فضاعت أجياله المختلفة بين تراث تربّوا عليه وعاشوا ولا يستطيعون التخلّص منه ، ويفرض عليه « التغريب » أن يسخروا منه ، وقيم الغرب وثقافته وأسلوب حياته ، التى لا يحسنونها ، ولا تعينهم تجربتهم التاريخية على التواؤم معها ؛ فأصبح الشباب مسخاً مشوهاً ، ضائعاً ، متخاذلاً ؛ أما الشيوخ فقد جلسوا يجترون الماضى ويعيشون على ذكرياته ، ناسين ــ أو متناسين أن الزمن لا يرحم ، لأنه لا يتوقف لأحد !

ـ ٧ ـ

غير أن المويلحى لا يكتفى فى « الحديث » برصد هذه الظواهر وتصويرها وتحليلها ، فحسب ، بل هو ــ أكثر من هذا ــ يكشف عن رؤيته الخاصة ، ورؤية قطاعات مختلفة فى المجتمع ، من هذه الظواهر نفسها .

لقد كتب « الحديث » فى فترة تحوّل خطيرة من تاريخ المجتمع المصرى ؛ تحوّل من الخضوع لأرستقراطية حاكمة من الأتراك والمماليك ، إلى بدء نشأة الطبقة الوسطى المصرية ، وبدء مشاركتها الفعّالة فى إدارة دفّة الحياة المصرية ؛ ومن الوقوف عند ما كانوا يتصوّرون أنه التراث ، فى الفقه والأدب والتاريخ والفكر الاجتماعى والسياسى ، إلى اتساع أفق هذا التراث نفسه ، من جهة ، والتعرف على النتاج الغربىّ الثقافىّ ، من جهة أخرى . وكان لهذا التغيّر الاجتماعى ــ الثقافىّ أثره المباشر على نشأة « المؤسسات » الحديثة ــ على النمط الغربى ــ والتى أعادت تنظيم المجتمع المصرىّ تنظيماً جديداً يلائم هذه التغيّرات وهذا « التحديث » .

ولم يكن هذا التغيّر قد استقرّ نهائياً ــ بطبيعة الحال ــ فى هذه الفترة ، ولم يكن قد أثمر ثماره كلها ؛ ومن ثمّ لم يكن قبوله عاما ، بل لم تكن الأكثريّة قد قبلته ، أو حتى فهمته إبخاصة أن هذا التغيّر كان مصحوباً ــ ضرورة ــ بانقلاب فى نظام القيم التقليديّة السائدة ، لتُستبدل بها قيمٌ جديدة ، سواء كانت قيماً ناشئة ــ نشأة طبيعية ــ بحكم طبيعة الطبقة الجديدة نفسها وتطوّرها ، أو كانت قيماً استوردتها هذه الطبقة لنفسها من المجتمعات الغربية . وفى الحالين تظلّ هذه القيم غريبة على المجتمع الذى تعيش فيه ؛ لعدم تعوّد هذا المجتمع على هذا اللون من القيم وهذا النمط من الحياة ؛ لأنه ليس نابعاً من تراثه الخاص أو من تطوّره التاريخى الذاتىّ ، ولعدم قدرة سائر الطبقات ــ والأجيال ــ على معايشة هذه القيم الجديدة وهذا النمط الجديد من الحياة ، والاستجابة لها .

لهذا كله لا تفاجئنا الدهشة ، بل الذهول ، الذى يعترى الباشا وهو يرى هذا المجتمع الجديد ــ القديم ، ويعيش فى قلب نظمه وقيمه الجديدة ، ويصطدم بها ، وبمن يمثلونها من أفراد أو فئات اجتماعية . إنه أمر طبيعىّ ؛ لأن هذا المجتمع ، وإن احتفظ بمظاهره الخارجية ، وكثير من قيمه الداخلية فى الحقيقة ، صدم الباشا بعدد من الظواهر والقيم والأفكار التى تمثّل نقيض ما كان يعيش عليه ويعيش عليه « مجتمعه » ؛ فهو يمثّل الماضى فى مواجهة الحاضر ، لكنه لا يمثل الماضى المنزوى بين أطلال ماضيه ، المعتزل لهذا الحاضر ، بل هو يحاول ــ على الأقل ــ أن يعرف هذا الحاضر ، ويفهم جذوره ، ويدلى برأيه فيه .

أما الراوى فهو جزء من هذا الحاضر ، يعرفه ، ويفهمه ، لكنه ليس بالضرورة على وفاق معه . إن الراوى يشرح للباشا ما غمض عليه ، ويقود خطواته فى غابة هذا الحاضر الغريب عليه ، لكنهما ــ على اختلاف عصريهما ــ يلتقيان فى « الرؤية » ، أحياناً ، ويختلفان أحياناً أخرى .

وموقف الباشا ــ بعامة ــ مزيج من الدهشة والاستنكار ــ فى البداية ــ ثم السكون والاستسلام ــ بعدها ــ ثم السعى الدائب إلى أن يرى ما يدور حوله ، ويعرفه ، ويعرف جذوره ، حتى يصل به الدأب فى المعرفة والرغبة فى الاستطلاع أن يقوم ــ مع الراوى وصديقه ــ برحلة إلى أوربا « للبحث والنظر فى أصول المدنيّة الغربية ظاهرها وباطنها ، وأن أقف على خافيها وباديها فى أرضها وديارها » . (ص ٢٩٠)

وهو موقف لا نعجب له ، بل يحمد له قدرته على التخلص ــ بسرعة نسبية ، إذا قيس بغيره من أبناء عصره الذين أدركوا العصر الجديد ، فآثروا أن يظلوا يعيشون فى الماضى وخرافاته وأوهامه ــ من شعور الاغتراب الذى انتابه بعد أن عرف حقيقة ما حدث له ، وحقيقه ما يحدث حوله ؛ فقد وجد نفسه ــ دون إنذار سابق ــ فى عصر غير عصره ، وفى مجتمع مختلف عن ذلك الذى تعوّد العيش فيه ــ وإن يكن فى المساحة المكانية نفسها ! ــ وفى مكانة غير المكانة التى اعتاد عليها ، فصدم وقاوم ، وتمرّد لكنه ــ فى النهاية ــ استسلم ثم

ودّع هذه الحال المرتبكة ، المضطربة نهائيا ، وأسلم نفسه للمعرفة والوعي .

أما الراوى فإن رؤيته وموقفه هما اللذان يحتاجان ــ فى الحقيقة ــ إلى الوقوف والتأمل ، لأنه ابن لهذا المجتمع ، وهذا العصر ، وهذا التغير ــ ولهذا فهو يعرفه ــ ويفهمه ، ويقود خطوات الباشا المضطربة فيه ، لكنه ليس بالضرورة متفاهما معه ، أو راضيا به أو ــ على الأقل ــ راضيا عن كل ما فيه . فهو يدافع عن بعض مظاهر هذا التغير ويهاجم بعضها الآخر ، فى حين يفهم ضرورة بعض مظاهره ، لكنه يريد أن يصلح من وضعه ليستقيم ، وهو فى أثناء هذا كله ــ يضطرب أمام ظواهر لا يملك لها تأييدا أو رفضا ، أو ــ إذا أردنا الدقة ــ إنه يدافع عنها ، ثم يعود فيستسلم للمهاجمين أو حتى قد يهاجمها نفسه .

فعيسى بن هشام ليس ضد التعليم على النظام الحديث ، الذى تغلب عليه العلوم الطبيعية فى صياغتها الغربية ، لكنه ينتقد فى سخرية مريرة ــ أن يكون الهدف منه مجرد الحصول على الشهادة التى تتيح لحاملها « الاستيلاء على مرتب من وظيفة يزيد على الدوام ويرقى » ؛ لأن ما يستحق الاهتمام حقا هو العلم ذاته .

وقد رأينا هجومه أيضا على نقل القانون النابليونى بخيره وشره لتطبيقه على مجتمع لا يعرفه ولا يعرف أصوله الفقهية ، لكنه ــ فى الوقت نفسه ــ يتفهم « ما يقضى به تجدد به حالات الزمن ، وتتخالف عليه العصور » ، مع وقوف فقهاء المسلمين عند اجتهادات السلف « واقفين عند الحد الأدنى لا يتزحزحون ولا يتململون معتقدين أن الدهر دار دورته ثم وقف ، وأن الزمن تحرك حركته ثم سكن . . ومن هنا تولدت الحاجة إلى إنشاء المحاكم الأهلية بجانب المحاكم الشرعية » (ص ٣٢) . فموقف الرجل هنا واضح ؛ إنه « يفهم » لكنه لا يوافق ، بل يرفض ويهاجم ؛ ليس لتحول النظام القضائى إلى نظام معقد ، معذب قد تضيع فيه الحقوق والعدالة أحيانا ، لكنها بطيئة دائما على أى حال ــ ليس لهذا فحسب بل الأهم من هذا والأخطر أن هذا النظام يكرس نهائيا ــ القطيعة بين القائمين من الشباب على هذا النظام وتراثهم الفقهى ؛ وهم شباب تربى على النظام الحديث غير الدينى ــ فى التعليم ، والشباب يسهل استمالته ــ وقد نحى الكهول والشيوخ لأنهم لا يستطيعون القيام بأعباء هذا النظام ومناصبه « لخلوهم من علومها الجديدة ، وجهلهم بفنونها الحديثة » ــ فأصبحت مصادرهم فى فقه القانون غربية بالضرورة ، وحل « بد لوز » و« جارو » و« بودرى » و« فوستن هيلى » فى فقه القانون الوضعىّ محل « ابن عابدين » و« الهداية » فى فقه الشرع . ومن ثم أصبح المفكرون الغربيون ــ الملحدون ! ــ المثل الأعلى أمام هؤلاء الشباب ، يقرأون كتبهم ويقلدون ما شاع عن سلوكهم ، وتصبح لغتهم ــ الفرنسية أو أى رطانة غربية ــ هى لغة المثقفين فى مناقشاتهم العلمية ، (فالنائب يناقش بها صاحبه) ، وهى لغة المجتمعات « الراقية » . أو التى تدعى ذلك ــ (الشباب الذين كانوا بصحبة حفيد الباشا فى الفندق) ، بل إن صحبة الأجانب أو دعوتهم دون معرفة « فخر ومجد » (صاحب العرش) دعك من الثياب الأوروبية ، و« السُنن » الأوربية هى المثل الذى يحتذى ويدفع الشباب فيها أضعاف ما يدره عمله ، أو حتى يدفع لتقليدها حياته !

ولهذا لا يكف الراوى ــ أو المويلحى ــ عن هجومه على تطبيق القانون الفرنسى فى مصر وإهمال الشريعة ، ليس فحسب لأسباب دينية ــ كما قد يتبادر إلى الذهن الحالى ــ بل لها ولأسباب أخرى اجتماعية وتربوية ، إنه يحاول أن يمنع عن الشباب ــ أو من بقى منهم سليما ــ الوقوع فى « الغربة الثقافية والحياتية » القاسية ، بالانقطاع عن الجذور ، والاستسلام للغرب وثقافته ، أيا كان نوعها .

وإذا كان المويلحى « يعد المثال الأعلى للحياة الاجتماعية فى مصر هو الطبقة البرجوازية[١٥] » ، فإنه . كما أشرنا غير مرّة ــ يعطى حركة هذه الطبقة الوليدة أكبر عنايته فى « الحديث » ؛ وهو يصورها حركة مضطربة ، فردية ، مفرغة من الهدف العام ، مثقلة بأعباء المعارك المنهكة بين أفرادها من جهة ، وبين فئاتها ، من جهة أخرى ، ومع قوى خارجية تزاحمها مكانها ومكاسبها من جهة ثالثة .

والمويلحى يريد أن يصلح من « أخلاق » هذه الطبقة وينبهها إلى جوانب فى سلوك أفرادها تعدّ نقائص ينبغى التخلص منها ؛ إنه لا ينقد ليهدم ، بل ليصلح[١٦] . وفى سبيل هذا الإصلاح يقدم ــ دائما ــ من كل فئة نموذجين متقابلين ، يمثل أحدهما السلوك الشائع وهو سلوك معيب يقوم ــ فى الغالب ــ على النفاق ، وانتهاز الفرص ، بل على الخداع والابتزاز ، بهدف الكسب من أى السبل ، ولو كانت غير مشروعة ، أو على حساب الآخرين . أما النموذج الآخر فيقدم سلوكا مثاليا يستهدف البحث عن الحق والعدل ، والخدمة الحقيقية المخلصة للناس . وهذه النماذج المتقابلة نرى منها المحامين والأطباء أمثلة .

ويسبق تقديمه لنماذج المحامين والأطباء تقديمه للصحف التى كان انتشارها بين الناس جديدا على الباشا ــ فقد عرف عصره « الوقائع الرسمية » التى كانت توزع فى الدوائر الرسمية فى طبعتين ، إحداهما عربية والأخرى تركية (ص ٢٨) ــ والتى تقوم على « انتشار الحمد للفضيلة ، والذم للرذيلة ، والنقد على ما قبح من الأعمال ، والحث على ما حسن من الأفعال ، والتنبيه على مواضع الخلل والتحضيض على إصلاح الزلل ، وتعريف الأمة بأعمال الحكومة النائبة عنها حتى لا تجرى بها إلى غير المصلحة ، وتعريف الحكومة بحاجات الأمة لتسعى فى قضائها . . (ص ٤٠) . ولكنها كعادة الشرقيين ــ لم تخلص إلى هذه المهمة الجليلة ؛ فمن القائمين على أمرها « الفاضل ، وغير الفاضل » ؛ فانحرفت عن طريقها و« ذهب منها الغرض المقصود ، وسقط شأنها بين العامة بعد أن سفل قدرها عند الخاصة » (ص ٤١) ، وإن يكن الأمل فى إنقاذها لم يضع « ومن العقلاء من لا يزال يرجو من الأيام أن تدور يوما بتهذيب هذه الحال ، ورفع هذه الصناعة إلى الدرجة اللائقة بها من الشرف وعلو القدر » .

وهو إذ يضع هذين النموذجين المتقابلين ــ دائما تقريبا ــ لا يهدف فحسب إلى أن يرسم « نوعا من الصراع » ، بل يهدف أيضا إلى تحقيق هدفه بالكشف عن « أخلاق » هذه الفئات المختلفة للطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى .

لكن المويلحى ــ أو الراوى ــ يضطرب أمام فن وافد من الغرب هو فن المسرح . فهو يبدأ ــ كعادته دائما ــ بوصف وضعه عند الغربيين . فإذا هو « أصل التثقيف والتأديب ، ومنبع الفضائل ومحاسن الأخلاق ، يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ، وهو عندهم توأم الجرائد ؛ هذه تعظ ، وهذا يعظ بالنظر ، فيغرس فى النفوس صورة

الفضيلة مجسمة للأبصار ، بما يعرضه على الناظرين والسامعين من تاريخ أهل الفضائل فى الأزمان الغابرة أو الحاضرة ، ويفعل فى النفوس ما لاتفعله الرواية والخبر (ص ٢٨١) . ويبين للباشا . بعد هذا ـ أن مايراه ليس هو المسرح فى أصله ، فهو فى مصر ما يزال حديث عهد ، ولم يصل بعد إلى حاله عند الغربيين من الإتقان والجودة ، فضلا عن أن الناس ـ الجمهور ـ ما يزالون يجهلون « أصل الغرض المقصود منه ، فحسبوه لونا من ألوان اللهو » . بل إن عيسى بن هشام يعتذر عن « الذين يشتغلون بهذا الفن فى تقصيرهم » ، لحاجتهم إلى المساعدة التى تبذلها الحكومة للفرق الغربية وتهمل الفرق الوطنية !

إلى هذا الحدّ يبدو عيسى بن هشام غيوراً على فنّ المسرح مقدّراً لـ« أصل الغرض المقصود منه » ،حتى يعده « أصل التثقيف والتأديب ، ومنبع الفضائل ومحاسن الأخلاق .. الخ » ، وحتى يدافع عن الفرق الوطنية فى مواجهتها للفرق الأجنبية ، ويعتذر عن العاملين فيه بحداثة الفن وجهل الجمهور .

لكنه لا يلبث أن يسلم حبل الحديث إلى الصديق الذى يجالسهما ؛ ليؤكد الصديق أنه ليس لهذا الفن « لو تم لأصحابه ما يبغونه من وفرة المال ، أن يصلوا به إلى حدّ الإتقان المطلوب ، وأن يكون له النفع المقصود فى تربية الأخلاق وحسن الآداب » ، محتجاً بأسباب دينية واجتماعية وتاريخية ، ويقول إن المسرح ـ الغربى الأصل ـ لم يفد الغربيين أنفسهم أدنى فائدة ، بل إنه أضرّ بهم و« ضرره بينهم اليوم ظاهر ، ونفعه غير باد » لأنه كشف عن خفايا الرذائل التى يندر حدوثها فنشرها !

هذا الحديث هو الذى ينهى الحوار بينهم حول فن المسرح وأوضاعه ، ودوره فى المجتمع ، وضرورة نقله عن الغرب ، وهل فى نقله الخير أو الشر . وأن ينتهى الحوار ـ الذى بدأ ، كما رأينا ، بالدفاع الحار عن المسرح والفرق الوطنية ـ بالهجوم ، يطرح أحد احتمالين ، إما أن الراوى ـ أو الكاتب ـ يوافق على هذا الكلام ، فيكون تناقضه واضحا (وهو مالا نميل إليه) ، أو أنه لا يوافق الصديق على كلامه ، لكنه لا يملك من الحجج ما يمكنه من الردّ عليه . والاحتمالان كلاهما ـ كما هو واضح ـ يكشفان عن اضطراب موقف المويلحى من هذا الفن العريق ـ فى الغرب ـ الوليد فى المنطقة .

***

وإذا كان المويلحى قد اضطرب أمام فن المسرح ، فإن القلم لم يهتز فى يده لحظة أمام رموز المجتمع التقليدى ، لم تكن مطروحه للنقاش من قبل . وقد رأينا هجومه الجارف على الفقهاء ؛ كسلهم وتراخيهم العقليين ونفاقهم ، حيث جعلهم من الأسباب الأساسية التى ألجأت إلى القانون الغربى ـ الفرنسى الذى لم ينج من الهجوم أيضا ، من منطلق أساسى ، هو أن الشريعة الغراء ثابت من ثوابت المويلحى التى لا يرقى إليها النقاش أو الجدل ـ وهذه نقطة محورية فى « رؤيته » ـ فهى فوق الزمان والمكان ، وليست فى موضع مقارنة مع القانون الغربى الوضعى ؛ غير أن باب الاجتهاد مفتوح فى إطار الأحكام الأساسية للشرع ـ استجابة لتغير الظروف والأحوال . ومن ثم كان هجومه على الفقهاء الكسالى لأنهم أتاحوا للمغرضين إهمال الشريعة وإحلال القانون الوضعىّ محلها .

وهو جزء ـ فى الوقت نفسه ـ من هجوم شامل ـ كما أشرت ـ على معاقل « الثقافة التقليدية » ، فى السياسة والاجتماع ، وطرق الحياة نفسها . وأول ما يتعرض لهذه الموجات الهجومية الدافقة كسل المصريين وتراخيهم ، وعدم عشقهم للمغامرة وروح الجد والنشاط التى يتميز بها الغربيون والتى أورثت الغربيين حب الحركة والعمل ، والقوة ، ولو كانت للاغتصاب ، كما فعلوا مع المصريين أنفسهم ؛ فقد اغتصبوا حقوق المصريين على أرض مصر :

> ولما كان الأجانب هم أحق وأولى بالغنى لسعيهم وجدهم ، وكان المصريون أخلق بالفقر وأجدر ، لإهمالهم وتوانيهم ، كان معظم القضايا التى تحكم فيها هذه المحاكم المختلطة لابد أن تنتهى بسلخ المصرى من ماله وعقاره . (ص ٣٤)

ويقول المحامى :

> .. هكذا قدّر المصرى لنفسه ، وتبدل سعده بنحسه ، واقتنع من دهره بالدون وبالطفيف ، ورضى بالقسم الخسيس الضعيف ، فبات محروماً تحت ظل إهماله وخموله ، وغدا بائساً فى سباته وذهوله . وما زال الأجنبى يسعى ويكدّ ويعمل ويجدّ ، وينال ثم يطمع ، ويسلب ثم يجمع ، والمصرى يبذّر بجانبه ويسرف ، ويبدد ويتلف ، ويتحسر ثم يلهو ، ويعجز ثم يزهو ، ويفتقر ثم يفتخر ، فتساوى السيد والمسود ، وتشابه الحاسد والمحسود ، وتعادل الرفيع والمنيع ، بالحقير والوضيع ، واشتركنا كلنا على السواء ، فى منازل الشدّة والبلاء .. وكذلك تكون عاقبة من يلقى للأجنبى بيديه ومن أعان ظالما عليه .. (ص ٥٢)

فالإهمال والخمول والسبات والذهول من المصريين يقابلها الجد والعمل والسعى والدأب من الأجانب ، والتبذير والإسراف يقابلان بطمع الأجانب وسلبهم وجمعهم ، والمصريون لا يلتفتون حتى إلى ما يعانون من ندم ، بل يلهون عن ندمهم وعجزهم بالزهو والفخر ، فكأنهم أعانوا ظالميهم على أنفسهم ، وأسلموا قيادهم إليهم ، فما الظلم إلا ظالم وراض بالظلم أوساكت عليه !

ثم يلتفت ـ بعد ذلك ـ إلى الأمراء والحكام ، الذين عاثوا فى الأرض فسادا ؛ فما كان همهم إلا الجمع ، ولو على حساب الأرامل والأيتام ، واتخذوا الحكم تجارة يرجون من ورائها الغنى والثروة ، واجترأوا على الله وأحكامه ، وكلفوا العلماء شططا فى إخضاعها لأهوائهم . فالمحامى ـ مرة أخرى ـ يقول للباشا :

> إنا لنعلم ، يا معشر الأمراء والحكام أنكم قضيتم الأعمار فى جمع الحطام ، واتخذتم الحكم والسلطان تجارة من التجارات ، وبضاعة من البضاعات ، ترجون منها الغنى والثروة ، ولم تكونوا تعلمون للحكم من مزية سوى اكتناز الأموال واستلاب الحقوق ، وابتزاز الدراهم من دماء الأرامل والأيامى ، وانتزاع الأقوات من أفواه الأطفال واليتامى .. واجترأتم على الله فى أوامره

ونواهيه وكلفتم العلماء بتأويلها على أهوائكم فأوّلوها لكم لا نحصار الأرزاق فى أيديكم ، واحتياجهم إلى ما يقتاتون به من فضلات عيشكم ؛ فالوزر عليكم وعليهم ، ولكنه عليكم أعظم وفوقكم أثقل . . (ص ٥٨)

وليس فى هذا أى تناقض أو تخفيف من مسئولية « العلماء » عما حدث ، لكنه يؤكد ـ هنا المشاركة فى المسئولية بين الحكام والعلماء فى هذا الجانب الخاص بفرض تأويلات للشرع تبيح لهؤلاء أن يفعلوا ما فعلوا بالناس .

إن المحامى هنا ـ يهدم أساساً من أسس الثقافة التقليدية ـ يقوم على أن «العلماء فى خدمة الأمراء» ، وهو أساس غير مكتوب ! ثم يستمر فى حديثه إلى الباشا مؤكدا مبدأ الانتقام من كل طاغية بطاغية أقوى منه :

. . وياليت أولادكم وأحفادكم خففوا عليكم من الإثم فى جمعها من دماء المصريين بإنفاقها بينهم (أى : بين المصريين) وتبذيرها فيهم ؛ فيكون ذلك منهم كرد بعض الحق إلى أهله ؛ ولكن البلاء أنها ذهبت جميعا إلى أيدى الأجانب والغرباء . وكأن الدهر سلط المماليك على المصريين ينهبون أموالهم ويسلبون أقواتهم ثم سلطكم عليهم لسلب ماجمعوه ، ثم سلط عليكم أعقابكم فسلموا مجامع ذلك للأجانب يتمتعون به على أعين المصريين ؛ والمصريون أولى بالقليل منه . وما دفع بأعقابكم إلى هذا اللين والتسليم إلا ماورثوه عنكم من الاحترام لشأن الأجنبى , والاحتقار لجانب المصرى ؛ وأنكم لم تكتفوا بأن تكونوا أربابا للمصريين حتى أشركتم معكم الأجنبى فى تلك الربوبية ، فغلبكم عليها ، وأشركتم مع المصريين فى العبودية ، وتشابهت الموالى بالعبيد . . (ص ٥٨ - ٥٩)

فقد خلف « الأمراء والحكام » خلف أضاعوا ما جمعه آباؤهم بالاغتصاب والظلم ، وليتهم أضاعوه بين أصحابه ، بل سلموه خالصا ليد الأجانب ، اتباعاً لسنة آبائهم فى احترام شأن الأجنبى والتعظيم لشأنه ، «فالأيام دول» ، والدهر يسلط على كل طاغية من هو أكثر منه طغياناً وكفرا . وهو مبدأ منطوفى ثنايا « الدهر » الدوار ، الذى لا يبقى حالاً على حال . ولنلاحظ ارتباط هذه الفكرة بالفكرة التى طرحها من قبل عيسى بن هشام عن كسل الفقهاء واهمالهم فى ملاحقة الزمن وتغيراته ؛ فكأنهم يعتقدون « أن الدهر دار دورته ثم وقف ، وأن الزمن تحرك حركته ثم سكن » ؛غير ملتفتين إلى ما تجرى به أحكام الزمن فى دروته ولم يفقهوا أن لكل زمن حكما يوجب عليهم تطبيق أحكام الشرع على ما تستقيم به المصلحة بين الناس » (ص ٣٢)

ثم يضيف عيسى بن هشام سببا آخر لانهيار ـ المجتمع التقليدى يتمثل فى أن هؤلاء « الحكام والأمراء » كانوا يحسبون أن ما يقع لهم « بالاتفاق أو المصادفة » من أن تولى الحكم هو سنة مطردة لا محيد عنها، ومن ثم لم يحسبوا هم أنفسهم ـ حساباً لتطورات الزمان وتقلباته ، وخلت أيديهم مما يستعينون به على هذه الأحوال المتغيرة ، لأنهم حسبوا أنفسهم ـ أيضا ـ صنفاً غير الناس جميعا ـ يقول عيسى للباشا :

ليس لمثل حالتكم غير الأسف منا والتوجع لكم ، فقد تمكن الاعتقاد فى رءوس الحكام أن ما يقع بالاتفاق لهم أحيانا من ولاية الأحكام هو قياس مطرد وصراط مستقيم ، لا ملجأ لكم سواه فى وجوه المساعى وممارسة مطالب الحياة . وقامت الولاية عندكم مقام بقية الآلات والصناعات التى يجتنى أهلها منها ثمر الارتزاق والتكسب ، فإذا خلت أيديكم منها واعتزلتم الأحكام ، تقطعت بكم الأسباب . وضاقت بكم السبل فى وجوه المعايش كما تصاب يد الصانع بالشلل ، فيتعطل العمل ، ويصبح كلا على كاهل الجميع ، يرجو الموت كما رجوت . ويتمنى راحة العدم كما تمنيت . وكأنكم ـ أيها الحكام صنف فوق أصناف الخلقة ، لكم نصيب من العيش دون سائر الخلق ؛ فلا تكونون إلا فوق ذهب العرش ، أو فوق خشب النعش . . وكان الأولى بكم أن تكونوا كالناس فى معايشهم ؛ لكل إنسان آلة بيّنةً من صناعة أو حرفة أو مهنة يحسن بها التعيش والارتزاق ، حتى إذا أنتم نزلتم عن تلك العروش دخلتم فى بقية الأحياء من أفراد الجمعية تنفعون وتنتفعون . (ص ٦٠)

والأفكار المطروحة فى هذا الحديث تضرب ـ من جديد ـ فى جذور « المجتمع التقليدى » ، وتطرح أيضا بدائل « المجتمع الجديد » الذى كان يحلم به مفكرو هذا العصر ـ الطهطاوى بخاصة . فالفكرة الأولى التى يهدمها أن تتحول « الصدفة أو الاتفاق » ، بتولية هؤلاء الحكام أمر الحكم ، أن تكون قياساً مطرداً أو صراطاً مستقيماً . وعلى هذا فلم يكن هؤلاء « الأمراء والحكام » يحسبون حساب أن تخطئه الولاية أو يعزل عنها وهو لايحسن شيئا من « الآلات والصناعات التى يجتنى أهلها منها ثمر الارتزاق والتكسب » ؛ فلا خيار أمامهم إلا ذهب العرش أو خشب النعش !

وإذا كانت النتيجة الحتمية لسيادة هذه الأفكار أن ظن هؤلاء الحكام أنفسهم «صنفاً فوق أصناف الخلقة » لهم نصيب من العيش دون سائر الخلق ، فالبديل هو الإيمان بـ « المساواة » وأن يكونوا « كالناس في معايشهم » ؛يحسنون عملاً أو حرفة تنفعهم يوم ينزلون عن عروشهم من جهة ، وتمكنهم من الانخراط فى المجتمع « الجمعية » فينفعوا وينتفعوا من جهة ثانية .

أما الفكرة الأخطر ، الكامنة وراء هذا الحديث ، فهى أن «الحكم والولاية » ليسا حرفة تحترفها فئة من الناس ، عاطلة عن أى مواهب أخرى حتى عن موهبة الحكم ، ومع هذا فهى تظن نفسها فوق البشر ؛ فى طبيعتها وفى حقوقها ، ولو كانت حقوق الظلم والاغتصاب !

وتترتب عليها النتيجة الضرورية ، وهى أن « الحكم والولاية »

حق لمن يثبت لنفسه وللناس ، أحقيته بالمواطنة الصالحة « ينفع وينتفع » فى إطار « الجمعية » ، أولا ، ثم يثبت لنفسه وللناس أيضا ، قدرته على القيام بأعباء الحكم وواجباته ، بعيداً عن المفهوم القديم — المنهار ؟! « أنه تجارة من التجارات وبضاعة من البضاعات » !

***

وهكذا ضرب المويلحى « البناء التقليدى» للمجتمع المصرى وأسسه التى بدأت فى الانهيار ، معتمداً فى بناء لبنات المجتمع الجديد — الذى بدأت بذوره فى الإنبات — على الشريعة الغراء فى صفائها ونقائها ! بعيداً عن الأهواء والمصالح ، وبريئة من الكسل والتراخى ، مفتوحة الباب للاجتهاد الأصيل المعتمد على نقاء النفس وصفاء العقل والتطهر من أدران المصلحة والهوى .

كما يعتمد بناء هذا المجتمع الجديد على أسس راسخة من الحرية والمساواة والعدل ، والإيمان الذى لا يتزعزع فى قيمة العمل ، وفى أن القيمة الحقيقية للإنسان هى « قيمة ما يحسن » ومايقدمه لمجتمعه حتى « ينفع وينتفع » .

غير أن كثيراً من السلبيات تعطل الانهيار النهائى للبناء القديم ، كما تؤخر فى الوقت نفسه إرساء الأساس الراسخ للبناء الحديث ، فنراه يتناول هذه السلبيات فى خلال « الحديث » كله محذرا منها، ومؤكدا على ضرورة التخلص منها لاكتمال « المشروع » . فهو يلفت كما رأينا — ويحذر من ظواهر السلبية والكسل والتراخى ، ومن الفردية والاضطراب فى حركة الأفراد — لغياب الهدف العام — حتى لكأن كل فرد فى المجتمع يعمل لحسابه الخاص ، وتدور حساباته كلها حول المكسب والخسارة ، ولو أتى ما يحصل عليه من أخس الطرق فى التعامل ؛ فشاع — فى المعاملات بين الناس — الغش والاحتيال والخداع والنفاق والتراخى والإهمال — وهو يرصد هذه الظواهر فى عمل فئات تتميز أعمالها بالحساسية ، وتعود نتائجها على الناس مباشرة ؛ من القضاة ووكلاء النيابة والمحامين والموظفين والتجار وحتى الأطباء . ويحتل التنبيه إلى خطر الفئات الطفيلية فى مجتمع المدينة ، من الخلعاء والتبيعين والعاهرات والسماسرة وصبية المحامين . . الخ ، مساحة واسعة من الحديث ؛ لأنها — فى الحقيقة — فئات لا عمل لها ، ولا فائدة من ورائها ، بل — على العكس — هى فئات أشبه بالسموم التى تسرى فى دم المجتمع فتقضى على ما فيه من حيوية ونشاط وحركة يمكن أن تدفع به إلى الإمام . ويتساوى مع هذه الفئات فئة لا تقل عنها خطراً ، هى فئة « العاطلين بالوراثة » من أبناء « كبراء العصر الماضى » الذين ورثوا فأضاعوا ، وليتهم أضاعوا ما ورثوه فى فائدة ، لكنهم أضاعوه فى الجرى خلف « البدع » الغربية ، وأنماط الحياة المغتربة الضائعة . وهذا « التقليد الأعمى » للغرب هو الذى يحذر منه المويلحى — كما رأينا — أشد التحذير ، لأثره المباشر فى قطع خيوط الاتصال كلها بين الشباب وتاريخه ، وتراثه وأمته .

والمويلحى يجد طائفة كبيرة من هذه الأدواء نابعة عن ميكروب واحد متفش فى أوصال أهل الشرق جميعا — على اختلاف طبقاتهم وثقافاتهم ، هو تقليدهم للغرب غير مميزين ما ينفع مما يضر ، ولا « الفضائل » من « النقائص » . ولهذا يكون درسه الأخير ، على لسان « الحكيم » الفرنسى ، إذ يقول لهم :

. . ولكن لهذه المدنية الكثير من المحاسن ، كما أن لها الكثير من المساوىء ، فلا تغمطوها حقها ، ولا تبخسوها قدرها ، وخذوا منها — معشر الشرقيين — ما ينفعكم ويلتئم بكم ، واتركوا ما يضركم وينافى طباعكم . واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها ، وعظيم آلاتها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين وشره المستعمرين ، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق ، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم ، وجميل عاداتكم فأنتم بها فى غنى عن التخلق بأخلاق غيركم ، وتمتعوا فى رخاء بلادكم ، وسعة أرزاقكم واحمدوا الله على ما آتاكم .

(ص ٣٥٧)

وواضح فى هذه الدعوة التمييز البين ، بين المعطيات المادية للحضارة الغربية ؛ من جليل الصناعات وعظيم الآلات « التى يمكن للشرقيين أن ينقلوها عن الغربيين » ؛ فيتكون لهم قوة تصد عنهم الطامع والمستعمر ، وبين « فضائل الأخلاق وجميل العادات » التى لا ينقلها أحد عن أحد ، بخاصة إذا كان للناقل تراثه الخاص وعقيدته التى تحصنه — لو تمسك بها — عن هذا التقليد الأعمى ، من جهة ، ولأن فيها الكفاية لصنع مجتمع حى فعال ، يشارك بإيجابية فى إرساء قواعد العدل والخير للبشرية جمعاء ؛ فهم بأخلاقهم وعاداتهم « فى غنى عن التخلق بأخلاق غيرهم » .

— ٨ —

فكيف كان تعبير المويلحى عن فترة الانتقال هذه بين « فترتين من الزمن » ؛ عن تغير بناء المجتمع المصرى فى القرن الماضى إلى بناء جديد ؟

لقد بدأت الثقافة الغربية تعرف طريقها إلى الشرق فى هذا القرن ، بفكرها ، وفلسفاتها ، وقانونها ، وبعض أشكال التعبير الفنى فيها أيضا . فقد شهد هذا القرن الإسهامات الفكرية لرفاعة الطهطاوى ، وترجمته لـ « مغامرات تلماك » ، كما شهد إسهامات على مبارك وكتابته « علم الدين » ، وشهد المحاولات الأولى لجورجى زيدان ، وشوقى وغيرهم . وكانت محاولاتهم تتراوح دائما بين الأشكال القصصية المعروفة فى التراث العربى ، وأشهرها المقامة ، والسير والحكايات الشعبية ، وحتى التاريخ من جهة ، ومحاولة فتح سبيل للرواية الغربية ، من جهة أخرى . فجاءت هذه المحاولات — جميعاً تقريبا — متأرجحة بين هذه الأشكال المختلفة ، لا تلتزم منها شكلا بعينه إلا متأثرا بأشكال أخرى .

وقد دارت المناقشات حول « الحديث » — دائما — فى هذا الإطار ؛ إطار التمييز بين ما فيه من عناصر المقامة ، وما فيه من عناصر الرواية الغربية[١٧] . وهو إطار مفهوم ومسوغ للمناقشة ، من حيث وقوع « الحديث » — كما بينا حتى الآن — فى قلب فترة التغير هذه فى تاريخ المجتمع المصرى ، وفى تاريخ الثقافة العربية الحديثة . ولهذا كان طبيعيا تماما ألا يخلص الحديث لشكل فنى واحد ، سواء الشكل التراثى — المقامة ، أو الشكل الحديث الغربى : الرواية ، بل أن يأخذ منهما معا ، ويستفيد من كليهما . وهو يستفيد من المقامة : وجود بطل وراو لهذا البطل يلازمه ، وينقل أخباره . ويستخدم السجع ، أحيانا ، وبعض المحسنات البديعية فى الأحيان نفسها التى يستخدم فيها السجع ، وإن يكن فى قلة تكاد تصل حدّ الندرة .

ويستفيد من شكل الرواية الغربية وجود بطل فى أحداث موصولة الأطراف ــ بشكل أو آخر ــ من البداية إلى النهاية ، وتواصل الأحداث نفسها ، وغرس مضمون فى العمل يجاوز حدود « القصة » التى تحكيها ، ونفض اليد ــ نهائيا ــ من الأغراض اللغوية التى كانت المقامة تقوم عليها ، بل ــ نستطيع أن نقول ــ وتحويل ما استخدمه من عناصر المقامة إلى استخدامات فنية جديدة لم تعرفها المقامة قبله .

فإذا وقفنا عند شخصية البطل ــ الباشا فى « الحديث » ــ وجدنا اختلافا جذرياً بينه وبين بطل المقامة التقليدية . فهذا الأخير يدهشنا ــ فى المقامة ــ بلسانه المنطلق ، و« علمه » الغزير ، وقدرته على أسر سامعيه ، وتفننه فى وجوه الحيل ، والخروج من المآزق المحرجة التى يضع نفسه فيها ، بل الخروج الرابح ، وإيقاع الناس فى حبائله ، متوجاً هذا كله بقدارت لغوية مذهلة . أما الباشا فهو شخص آخر تماما ، فما هو بمحتال يسعى فى سبيل « الكدية » ، ولا هو يستخدم علمه زينة ــ أو قل : أحبولة ينصبها للناس للإيقاع بهم ، ولا ضليع المعارف اللغوية . . الخ . بل هو مسئول سابق ، وجد نفسه فى غير زمانه ، وفرض عليه هذا الزمن الجديد ، فإذا هو ــ على مدى « الحديث » ــ شخصية حية متطورة واضحة الملامح ، ليس له من أساليب بطل المقامات شىء ؛ لأنه ليس له من أهدافه شىء .

إن الباشا يبدأ واثقاً من نفسه ، معتداً بها ، بل متعجرفاً ؛ يأمر وينهى ، فى عصبية ظاهرة ، وتوتر لا يخفى ؛ لأنه يعيش عصره الماضى ، ويعيش حياته السالفة ؛ فيقول للمكارى :

- كيف تدعونى أيها الشقىّ إلى ركوب الحمار وما رغبت فيه قطّ ، وما دعوتك فى طريقى ! وكيف لمثلى أن يركب الحمار الناهق ، مكان الجواد السابق !

ويقول لعيسى بن هشام :

- إنى لأعجب من صبرك على هذا الفلاح السفيه . . . . ؛ فهلمّ فاضربه عنى حتى تريحه من عيشته وتريحنا منه .
- . . . ، أيعتريك الخوف وأنت معى ؛ إن هذا لعجيب منك !
- ويحك هلمّ فاضربه ، أو دعنى أقتله .
- لا تعط هذا الكلب النابح درهما واحداً . وقد أمرتك أن تضربه ؛ فإن لم تفعل فأنا أتنزّل إلى ضربه وتأديبه . . (ص ١٢ - ١٣)

وإذ تتوالى عليه الأحداث بعد هذا ، ويعرف أنه وقع فى شرك عصر غير عصره ، وحياة غير حياته ، ولم يبق له من مكانته واسمه شىء ، تحوّل إلى الدهشة والعجب ، بل والذهول أمام ما يدور حوله ولا يفقه له أصلا ؛ فأخذ فى كبت اندفاعاته وهمّه وكربه العظيم ــ كما يقول ــ لكنه لا يستطيع ــ فى البداية ، لهول الصدمة ؛ فيصرخ بعيسى :

- يكفينى ما قد وصلت إليه من الذلّ والهوان ، وما قاسيته من نزول القدر وحلول الضيم بحكم القضاء ، من رافع السماء . وأنا أربأ بنفسى أن يجتمع عليها ذلاّن فى سلك واحد ؛ ذلّ المتحمّل للظلم ، المستكنّ للجور ؛ وذلّ المشتكى الضارع ، والمتظلّم الخاضع . فإليك عنى ، لا تكن عوناً للخطوب ، ومفتاحا للكروب . (ص ٣٨)

لكنه لا يلبث ــ بتشجيع عيسى وعونه ــ أن ينجح فى هذا الكبت ؛ فيُظهر السكون والاستسلام ، راضيا بحكم «القضاء» عليه ؛ فيقول عيسى :

. . وسرت مع صاحبى وأنا غريق فى الأفكار ؛ أتدبّر وأعتبر ، وأعجب مما رأيت من سكون الباشا وسكوته ، وحسن احتماله وصبره ، بعد أن كان شديد الحدّة ، سريع الغضب ، يرى القتل واجباً لأدنى هفوة وأقلّ سبب ؛ فأصبح ــ بفضل وقوعه فى هذه الخطوب المتتالية ، والرزايا المتتابعة ــ ليّن العريكة ، واسع الصدر ، موطأ الكنف ، كثير الاحتمال . . (ص ٨٥)

بل يتحوّل ــ أخيراً ــ إلى وتر مشدود بحبّ المعرفة ، والرغبة فى الاكتشاف ؛ ليعرف ــ بالضبط ــ ما الذى حدث ، وما الذى يحدث فى المجتمع الذى عرفه ، وعاش فيه ، منذ ما لا يزيد على نصف قرن من الزمان فحسب ؛ فهو «يجعل دأبه البحث والتأمل فى أخلاق الناس أثناء التعامل معهم» (ص ٨٥) ؛ لأن التجربة صقلته ، وهذبت من نفسه المتعجرفة ، المندفعة ، المتمردة :

قال عيسى بن هشام : وقضينا مدّة فى مثل هذا الحديث ، وأنا متهلّل مستبشر بما أراه ينمو ويثمر فى نفس الباشا من التعلّق بالمباحث العقلية ، والتعمّق فى معرفة الأخلاق النفسانية ؛ حتى صار من ديدنه أن يستنبط من كلّ حادثة يشاهدها ما يرتقى به إلى عالم الفضيلة والحكمة . وازددت يقيناً بأن الرجل المرتفع القدر لا يزال غِرًّا بالأمور ، غافلاً عن حقائق الأشياء ؛ فإذا وقع فى أشراك الخطوب استنارت بصيرته ، واستضاءت قريحته ، وعَلِمَ بطلان ما كان فيه بحقيقة ما وصل إليه . (ص ١٠٧)

وهو ما يدفع به ــ فى النهاية ــ وقد عرف ما يدور فى هذا المجتمع «الجديد» ، وذكر الغرب كثيرا فى سياق تفسير هذه التغيّرات الجذرية فيه ، إلى أن يقول :

ألا ليت شعرى كيف يمكننى الوصول إلى البحث
والنظر فى أصول المدنية الغربية ظاهرها وباطنها ،
وأن أقف على خافيها وباديها فى أرضها وديارها ؟!
ولكن بعدت الشقّة وعزّ المطلب .
(ص . ٢٩٠)

ولكن الظروف هيأت له هذه الرحلة ــ مع الراوى وصديق ــ فخاضها فى سعادة وحماس .

وهكذا فارقت شخصية الباشا شخصية بطل المقامة فراقا تاما لالقاء بعده ، إلاّ فى مجرد الإطار العام تماما ، الذى لا يعنى شيئا . إن للمقامة بطلا ، و« للحديث » بطلا ؛ أمّا بعدها فكلّ شىء مختلف ؛ من

الأحداث ، وطبيعة هذا البطل ، وشخصيته ، وسلوكه ، وبناء هذه الشخصية وهذا السلوك .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الراوى ، الذى لم يعد فى « الحديث » ــ كما كان فى المقامة ــ مجرّد ردّ فعل للأحداث ، لا يظهر إلاّ فى عملية « القص » نفسها ، أمّا عدا ذلك فهو مكتشف مندهش ــ فى السطور الأخيرة من كلّ مقامة ــ أن مَنْ أمامه هو بطله المتخفّى ، المحتال ، الفائز دائما . أما هنا فالراوى هو النور الذى يستضىء به الباشا ، والقائد الذى يأخذ بيده ، ويبصّره بحقائق الأمور ، ويريه مالا يرى ، ويعرفّه بالجذور المختفية تحت السطح الظاهر فى كلّ حدث ؛ فهو أوسع من بطله « معرفة » و« تجربة » ، ولا يكون ــ من ثمّ ــ مجرّد تابع ، أو ظلّ ، لهذا البطل .

غير أن المؤسف أن هذه الشخصية ، شخصية الراوى ، لا تتطوّر ؛ فلا تنتابها حتى دهشة راوى المقامات حين يكتشف صاحبه ، لأن الدهشة انتقلت إلى شخصية بطل « الحديث » وشكلت جزءاً أساسيا من دوره وشخصيته . أما الراوى فلا يدهش لشىء ؛ لأنه يعرف كل شىء عن هذا المجتمع ، وما حدث فيه من تغيرات ؛ فلا تفاجئه . حقا ، إنه يغضب ، أحيانا ، ويغتاظ ، أو يحزن ، أو يفرح ، فى مواقف مختلفة تمرُّ بالباشا ، فيصادف مشكلة ، أو تعقيداً فى إجراءات ، أو نفاقا ، أو كسلا وتواخيا ، أو استهتاراً بأقدار الناس ومصالحهم . . الخ ، لكنه ــ فى الحقيقة ــ ليس انفعالاً نابعا من معاناة الحدث نفسه ، بقدر كونه انفعالاً « ثقافياً » لما ينبغى أن يكون عليه المجتمع وأوضاعه ؛ انفعالاً ــ إذن ــ بالمثل الأعلى الثقافى ، وليس نابعا من طبيعته هو بوصفه شخصا حيا منفعلا ــ كما رأينا عند الباشا مثلاً ــ تضيف المواقف إلى شخصيته تجربة أو معرفة أو انفعالا ؛ فليس فى الأمور جديد عليه ، ولا فى مواقفه ــ من ثمّ ــ تغيير يذكر .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الشخصيات الأخرى فى « الحديث » ؛ فكلها ــ تقريبا ــ نمطىّ ، لا تطوّر فى مواقفه وسلوكه و« أخلاقه » ؛ وإن حملت كلّ شخصية منها ملامحها الخاصة التى لا تلتبس بأىّ شخصية أخرى .

ومع هذا فلابد من القول ــ إنصافاً للعمل وصاحبه ــ إن هذه الشخصيات جميعا ، والأحداث ــ كما سترى حالا ــ كانت جديدة تماما على الأدب العربى ، وبخاصة حشدها جميعا فى عمل واحد ، وفى هذا السياق الاجتماعى الواضح[18] .

الحدث فى « الحديث » عدّة أحداث ، يجمعها فى سلك واحد الحدث الاساسىّ الذى يبدأ بـ« بعث » الباشا من قبره ، وطوافه بهذا العالم الجديد ، الذى لم يعرفه هو ولا عصره . ومن الواضح أن مجرّد استمرار وجود الباشا والراوى ــ بوصفهما شخصيتين رئيسيتين ــ لا تقوم عليه ــ فى ذاته ــ وحدة الحدث فى العمل ؛ وإن يكن الهدف الذى رسمه المويلحى لعمله هو المسوّغ لهذا التراكم فى الأحداث ، وهو الضرورة التى تحكم حركة الشخصيات ؛ فضلاً عن أن التطوّر الذى تشهده شخصية الباشا يقوم ــ بدوره ــ مسوّغاً لهذه الحركة ، والانتقال ــ كما سنرى ــ من دور البطولة فى الأحداث ، إلى دور الشاهد ــ الراوى ــ الذى سيتحوّلان إليه .

ويمكن أن نلحظ حركتين أساسيتين فى « الحديث » ؛ أولاهما هى الحركة التى تبدأ من « بعث » الباشا من مرقده ، وما توالى عليه من الأحداث بعدها (من الفصل الأول : العبرة ، حتى فصل : الطب والأطباء) . وهو قسم من « الحديث » تقوم فيه الوحدة على مبدأ الضرورة والاحتمال الأرسطىّ فى وضوح ، وتقدّم فيه النماذج فى تلقائية فنية رائعة ، لا يشعر القارىء إزاءها بأىّ نفور فى المتابعة ، أو أن الكاتب يفرضها فرضا .

أما الحركة الثانية فهى التى يلعب فيها العمدة الدور الأساسىّ ، ويصبح هو بطلها ، ويتوارى الباشا والراوى فى خلفية اللوحة ، يقومان ــ فحسب ــ بنقل الحدث ، والتعليق عليه ــ غالبا ــ أثناء حدوثه ، كأنما ليشعر القارىء أنهما لا يزالان موجودين . وهو حدث ــ فى ذاته ــ يحمل عناصر وحدته وتدفقه فى تلقائية أيضا . لكن المشكلة هى فى الصلة التى تربط بين هذين الحدثين المتباعدين ، والتى لا نجدها ــ كما أشرنا آنفا ــ إلا فى الهدف الذى رسمه المويلحى لعمله من شرح « أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعينّ اجتنابها ، والفضائل التى يجب التزامها » (ص ٥) ، كما نجدها فى تطوّر شخصية الباشا بالانتقال من حالة الذعر والدهشة أمام ما يرى ، إلى حالة « حبّ المعرفة » التى تلبسته ؛ فأخذ يطوف بأرجاء المجتمع فى محاولة لتعرّف ما جرى وما يجرى فيه .

و« حبّ المعرفة » نفسه هو الذى جعل الراوى يحاول أن يرويه عند الباشا باصطحابه إلى مجالس « الأعيان والتجار » ، ثم « أرباب الوظائف » و« العرش » ، وإلى الحديقة ليلتقيا هناك بالعمدة ومن معه ، وتبدأ الحركة الثانية من الحدث ، ثم الحركة الثالثة نفسها التى تنتقل بهما إلى باريس ، ليطلع الباشا على الحضارة الغربية فى ديارها . فالرابطة التى تربط هذه الأحداث جميعا فى « الحديث » هى « حركة فكرّية »[19] ، منطلقة من « الهدف الفكرى » فى العمل ، وأيضاً رابطة نفسية كامنة فى بناء شخصية الباشا وتطورها ، كما رأينا .

والنهايات فى « الحديث » ــ دائما ، تقريبا ــ نهايات مفتوحة ، قد تبدو غير حاسمة . فالقارىء لا يعرف من الكاتب نهاية الطريق الذى بدأه الباشا لاسترداد وقفه ، كما لا يعرف نهاية الطريق الذى سار فيه العمدة ؛ أى أن الكاتب ترك النهايتين مفتوحتين ــ بمصطلحاتنا ــ ولم يضع لأحداثه نهاية صريحة أبداً . ومع ذلك ، فإن هذه النهاية المفتوحة كانت أوقع تعبيراً من أىّ نهاية حاسمة كان يمكن أن يضعها . فكيف يمكن للباشا ــ أو غيره ــ أن يخرج قضيته من تلافيف الغابة التى دخلت فيها ؟ وأىّ فوز يمكن أن يحققه أكثر من استنقاذه نفسه من الارتباط بهذه القضية فى تلك الغابة ؟ لقد اكتفى الباشا بأن يسحب نفسه ــ أو ترك للمرض أن يسحبه خارج الحلبة ، وترك فيها قضيته لمصيرها المكتوب !

أما العمدة ، فإن الطريق التى رضى أن يسلكها ، والقوم الذين ارتضى أن يسلم نفسه لهم ، والأسلوب الذى ارتضاه لحياته فى القاهرة ــ هذا كله لابدّ أن يؤدى به ــ حتما ــ إلى مصيره المحتوم من الخراب والضياع ؛ وهى نتيجة لا يحتاج القارىء إلى أن يقولها له الكاتب فى صراحة ومباشرة ؛ ولهذا يقرّر الباشا ــ وينقاد له الراوى ــ أن يقطعا ملاحقتهما للعمدة ، وقد بات غير جديد ما يمكن أن يرياه من سلوكه أو أخلاقه ومصيره أيضا ، فضلا عن أن الباشا شعر « بسأم فى النفس ،

وصداع فى الرأس ، . . من رؤية هذه الحرمات المباحة » (ص ٢٨٧)

إنه فى الحقيقة – غير مهتم بأن يتابع الحدث إلى نهايته ، أو بأن يتابع مصائر الشخصيات ؛ لأن اهتمامه الأساسىّ فى أن يضع « خاتمة فكرية » لحديث فكرىّ ، يهتم – فى الأساس – لا بحركة الأحداث ، لكن بحركة الفكر الكامن خلف هذه الأحداث يحرّكها .

وكان يمكن للحدث فى « الحديث » أن يكون أكثر انطلاقا وتدفقاً فى حركته ، لولا هذه المناقشات الطويلة التى تثقله ، والتى تصل – فى بعض الأحيان – إلى أن تكون بحوثاً يمكن أن تنشر منفصلة ، فى النظام القانونى الجديد ، وفى الفقه ، وفى الاجتماع ، وفى الحضارة ، وفى الطب وأصول التداوى ، وفى الأوبئة والطواعين ، وضرورة الوقاية منها . . الخ ، وهى مواضع – أيضا – تجلّ على الحصر ، ولا تكاد تقف عند حدّ ، ولا يحتملها – بطبيعة الحال – الفن القصصى ، الذى يقوم – فى الأساس – على الحدث ، ويتركه حراً ليقول كلّ شىء يريد الكاتب أن يقوله . ولولا هذه المواضع نفسها لكان للحوار فى « الحديث » شأن آخر ؛ فالحوار – فى غير هذه المواضع – حوار طبيعىّ ، سلس ، متدفقّ ، يخدم الحدث ، ويكشف عن طبيعة الشخصية ، ويعلم القارىء أو الشخصية المتحاورة بما لا تعلم من معلومات أو أحداث أو غيرها . وهذا اللون من الحوار « الطبيعى » موجود فى « الحديث » بكثرة ، لكن الغالب – أو يكاد – هو هذا الحوار « البحثىّ » ، الذى فرضه الهدف الذى وضعه المويلحى نصب عينيه ، وأيضا فرضه الشكل الأدبى الذى اختاره لحديثه .

والمويلحى يستخدم « السجع » فى كثير من مواضع « الحديث » ، لكنه لا يلتزمه فى « الحديث » كله . ولعل أبرز المواضع التى يلتزم فيها السجع أوائل الفصول ؛ ربما لجذب قارىء الجريدة التى كان ينشر « حديثه » فيها فصولا متتابعة ، ولإقناع الناس ، أو قُل : استدراجهم عن طريق الأسلوب التقليدىّ الذى يستخدمه ليفاجئهم بعدها بما لم يتعوّدوا عليه ، أسلوباً ومضموناً ؛ فبعد البداية يبدأ الأسلوب – فى الغالب – فى الانطلاق الحرّ الذى لا يلتزم إلاّ أداء المعنى الذى يريد أن يصل به إلى قارئه .

غير أنه لا يلتزم السجع فى أوائل الفصول فحسب ، بل يلتزمه فى بعض المواضع داخل الفصول . وهى جميعا مواضع – تستخدم السجع استخداما ذا غرض فنىّ خاص ، إلا فى مواضع نادرة قد يبدو استخدام السجع فيها لغير غرض خاص .

فالسجع يعطى لوصفه لليل – فى أول الفصل الأول – جمالاً ، وهدوءاً ، وللمقابر جلالها ، وللعبرة نفاذها وتأثيرها . ثم هذا الوصف كله يكون بمثابة المهاد الطبيعىّ لانبثاق المفاجأة التى ستقع بعد قليل ببعث الباشا من قبره .

وتكاد تكون مواضع الوصف جميعا تقوم على السجع وتلتزمه ، لتمنح الوصف جلالاً – فى مواضع الجلال (راجع وصف الأهرام ، مثلا) – أو جمالاً ، أو سخرية وتهكما لا يخفيان على قارئه ، وهى مواضع لا تكاد تقع تحت حصر ، تقوم على التغيير من خُلُق أو سلوك أو مكان (راجع ، على سبيل المثال لا الحصر ، وصفه لرياء المحامى الشرعى ، ولمكان الدفترخانة الشرعية ونظامها ، وللمحكمة الشرعية : قيامها على الحقّ والعدل والتسوية بين الناس ، ثم ما يحدث فى ساحتها وقاعتها مما ينافى جلال الوظيفة التى تقوم عليها تماما . .

وغير هذه المواضع كثير) حتى ليمكن القول – بلا مغامرة ، تقريبا – إن المويلحى لم يستخدم السجع أبداً بوصفه حلية أسلوبية ، تقوم على محض التأنّق فى استخدام اللغة ، أو استعراض معارفه وتعليمها (وهو ما كانت تقوم عليه المقامة فى الأصل) ؛ وإنما استخدامه له يجاوز – دائما – هذه الأغراض القريبة إلى أبعاد أعمق فى المضمون الذى يريد أن يصل به إلى القارىء ، من الجلال ، أو الجمال ، أو السخرية والتهكم ، أو النصيحة ، أو الحكمة . . الخ .

فإذا قيل إن هذا الاستخدام للسجع ، فى هذه المواضع والأغراض ، هو نفسه استخدام تقليدىّ ، لفتنا النظر إلى طبيعة العصر ، وما كان يسوده من أشكال أدبية كانت تغلب عليها التقليدية ، حتى ليعدّ استخدامها فى هذه الأغراض – دون أن تكون مجرد حلية أسلوبية – إنجازاً مهماً يحسب « للحديث » ويؤهله للتأثير بأسلوبه على الفنّ القصصىّ العربىّ بعد ذلك .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الملمح المقامىّ الآخر فى « الحديث » ، وأعنى به تضمين الشعر فى أثناء « الحديث » ، وهو ملمح تقليدىّ واضح ، ليس فى المقامة وحدها ، لكن فى كثير من الكتابات العربية القديمة التى تقوم على رواية القصة أو الحكاية أو النادرة ، وفى مواضع العظة والعبرة ، أو الوصف . . الخ ، وهو مالا يخرج « الحديث » عنه كثيرا .

وهكذا جاء الحدث والأسلوب فى « الحديث » متراوحين بين الأشكال التقليدية العربية ، من المقامة والرسائل وحتى كتب الأدب العامة ، وبين الشكل الروائىّ الغربىّ الوافد . وهى مراوحة طبيعية ، ناتجة عن المراوحة الثقافية – فى عقل المويلحى – بين ثقافته التقليدية ومعارفه الغربية ، وبين شعوره الغامض بعدم كفاية القديم وعدم قدرته – فى الوقت نفسه – عن إدارة الظهر له كلّية ؛ لا لجذب قارئه فحسب ، ولكن لأن هذا القديم نفسه يمثل ملمحا ثقافيا ومكونا عقليا مهما من مكونات أمته ، ومن ثمّ من مكوناته هو نفسه . كما أنها ناتجة من تردده – الطبيعى ، بمقياس هذه الفترة التاريخية – أمام ما دخل عن طريق الغرب إلى بلاده مما قد يكون طيبا ، بل عظيما فى بيئته ، لكنه يظلّ غريبا فى المجتمعات الشرقية ؛ وحتى ما يمكن أن يكون طيبا فى الحضارة الغربية وغيرها ، يتذكّر المثقف الشرقىّ أمامه – دائما – أنه آت من الغرب المستعمر . إنه يريد – مثل سائر المثقفين فى هذه الفترة ، وبعدها أيضا – أن يستفيد من الغرب حضاريًّا ، لكنه يريد أن يتخلّص من الغربىّ المغتصب ، المغامر ، المستعمِر .

ولهذا كله جاء « الحديث » برمته استجابة طبيعية لهذا التغيرّ الثقافىّ وطبيعته ، فى هذه الفترة التاريخية الخاصة ؛ فترة التحوّل من عصر جديد ، ومن أبنية اجتماعية وثقافية إلى أبنية اجتماعية وثقافية جديدة ، ليأتى « الحديث » بناء خاصا متميزا ، فى أسلوبه وشكله ، عن جميع الإشكال الأدبية التى سبقته ، والتى لحقت به ، فهو – كما رأينا – لم يلتزم شكلاً بعينه من الأشكال الأدبية التقليدية ، كما لم يلتزم شكلاً من الأشكال الفنية الوافدة – الرواية بخاصة – وإنما حقق شكلاً خاصاً ، متميزاً ، لا نستطيع أن نقول عنه إلاّ أنه « حديث » ، مستفيدا من هذه الأشكال الفنية ، التراثية والغربية جميعا ، وأساليبها ؛ لكنه ليس واحداً منها بشكل كامل ، من جهة ، ولا يلتبس بأى شكل من هذه الأشكال ، من جهة أخرى .

الهوامش :

(١) د. نزيه ضيف الأيوبي : سياسة التعليم فى مصر ، دراسة سياسية وإدارية ، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية ، الأهرام ، القاهرة مايو ١٩٨٨ ، ص ٣٢ .

(٢) السابق ، نفسه .

(٣) ديزمونت ستيوارت : القاهرة ، ترجمة يحيى حقى ؛ كتاب الهلال ١٢٦ ، مارس ١٩٦٩ ؛ ص ١٧٤ .

(٤) راجع ألبرت حورانى : الفكر العربى فى عصر النهضة ، ترجمة كريم عزقول ، دار النهار ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ٧٦ ـ ٧٨ . ود. ماهر حسن فهمى : حركة البعث فى الشعر العربى الحديث ، النهضة المصرية ١٩٦١ ، ص ١٠٠ ـ ١٠١ .

(٥) لنذكر ـ على سبيل المثال ـ ما كتبه الطهطاوى ونقله عن الفكر الأوربىّ الحديث فى « تخليص الإبريز . . » بعد عودته ـ وكان بصحبة بعثة علمية ، كما نذكر ـ مثالاً أيضا ـ مارون النقاش ، التاجر ، ونقله المسرح إلى المنطقة العربية .

(٦) راجع ، مثلا ، ما كتبه ا . ب . كلوت بك فى كتابه « لمحة عامة إلى مصر » ، الباب السادس : أخلاق المسلمين وعاداتهم ، عن : الأتراك والعرب ؛ الجزء الثانى من ترجمة محمود مسعود ، ط . دار الموقف العربى ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

(٧) د. أنور عبد الملك : نهضة مصر ؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ ، ص ٥٩ .

(٨) شنّ عليها النديم ـ مثلا ـ حملات شعواء فى جرائده المتتابعة ، « وبينّ كيف أنها تضرّ بالدين وبالوطن والمواطنين ، يستغلها الأجانب لابتزاز الأموال وإفقار المواطنين » . انظر د. على الحديدى : عبد الله النديم ، خطيب الوطنية ، أعلام العرب ـ ٩ ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، د. ت . ص ١٨٢ ، وراجع ص ٣٤٣ كذلك .

(٩) عن نظام التقاضى فى مصر ـ قبل دخول النظم الغربية ـ راجع فى كتاب كلوت بك المشار اليه الفصل الخاص بـ « نظام القضاء » فى الباب الخامس عن « الشريعة الإسلامية ، جـ ٢ ، ص ٩٤ وما بعدها . وهو يذكر ـ فى هذا الفصل ـ أن محمد على لم يستطع المساس بحالة القضاء فى الشئون المدنية نظراً لارتباطها بالدين ، « لكنه ، لمّا أتمّ تنظيم الجيش المصرىّ ، لم يتوانَ فى اتخاذ القانون العسكرىّ الفرنسىّ قانونا له ، وزاد على ذلك أن أنشأ مجلساً مختلطاً للتجارة دخل فى عضويته نواب عن الجاليات الأوربية » ص ٩٧ . ثم توالى الاعتماد على القانون المدنى الأوربى ـ الفرنسىّ بخاصة ـ فى عهود خلفائه ، وبخاصة إسماعيل ، الذى شرع فى إنشاء المحاكم الأهلية الجديدة ، وعرّب قوانين نابليون المعروفة بـ (الكود) وصدرت بها المراسيم فى عهد توفيق سنة ١٨٨٣ م . مع وزارة شريف باشا الرابعة . انظر : عبد الرحمن الرافعى : عصر إسماعيل ، ط ثالثة ١٩٤٨ ، النهضة المصرية ، ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

(١٠) انظر : عصام بهىّ : أيديولوجيا المصالحة فى « قنديل أم هاشم » و« موسم الهجرة إلى الشمال » ؛ فصول مج ٥ ع ٤ ، ص ١٧٨ .

(١١) نشر « حديث عيسى بن هشام » للمرة الأولى مسلسلا فى جريدة « مصباح الشرق » بين سنتى ١٨٩٨ ، ١٩٠٠ . وتعتمد هذه الدراسة على نشرة مطبعة المعارف ومكتبتها ، القاهرة ١٩٣٥ . وجميع الإحالات فى المتن .

(١٢) شخصية أحمد باشا المنيكل شخصية تاريخية ، كان وزيراً للجهادية فى أيام إبراهيم باشا ، ابن محمد على ، وتوفى ١٨٥٠ . انظر محمد رشدى حسن : أثر المقامة فى نشأة القصة العربية الحديثة ؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ، ص ١٢٣ .

(١٣) من الطريف أن الطيب صالح سينقل صورة شبيهة من تصرفات المستعمرين الإنجليز مع موظفى الإدارة السودانيين لإثارة الأحقاد بينهم وبين مواطنيهم فى « موسم الهجرة إلى الشمال » على لسان أحد كبار الموظفين المتقاعدين الذين أدركوا العمل مع الانجليز . انظر تحليلا لهذا الموقف فى : عصام بهى : المرجع المذكور ص ١٩٨ ـ ١٩٩ . ولا نستطيع أن نجزم ـ هنا ـ بما إذا كان الطيب صالح تأثر بـ « الحديث » فى هذا الموضع بخاصة ، لكن تبقى الدلالة المشتركة واضحة .

(١٤) أشرنا من قبل (هامش ٩) إلى تغيّر القانون السائد ـ القائم على أحكام الشريعة وحدها ـ واستبدال القانون النابليونىّ به ، ومن ثَمّ تحوّل النظام القضائىّ كله . أما « مجالس الشورى » أو « البرلمانات » فقد عرفتها مصر ـ تحت مسميات مختلفة ـ منذ الحملة الفرنسية مع الديوان الذى أنشأه بونابرت فى أكتوبر ١٧٩٨ ، ثم توالى بعده « مجلس الشورى » فى عهد محمد على ـ ١٨٢٩ ـ ثم « مجلس شورى النواب » فى عصر إسماعيل ، وهو المجلس الذى عطله توفيق ثم اضطر إلى إعادته فى ٢٦ ديسمبر ١٨٨١ ـ وكانت هذه المجالس المتوالية تتمتع بسلطات استشارية غير ملزمة للحاكم ـ أحيانا ـ وبسلطات محاسبة الحكومة والتشريع حقا ـ فى أحيان أخرى ، وهو ما استقرّ الأمر عليه أخيراً ، فى آخر عصر إسماعيل ، وأوائل حكم توفيق .
راجع الرافعى ، السابق . وراجع أيضا التمهيد الذى كتبه عبد القادر حمزة لكتاب أ . س . بلنت : التاريخ السرى لاحتلال إنجلترا مصر ، فى فصل من التمهيد تحت عنوان : الحياة النيابية فى مصر ، ص ٤٠ وما بعدها ، وبخاصة الصفحات ٦٦ ، ٧٥ ـ ٧٩ ، من نشرة المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨١ ، عن الطبعة القديمة التى لم تذكر بياناتها .

(١٥) د. على الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ؛ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، ص ١٤ .

(١٦) السابق ، نفسه .

(١٧) يتجه هذا الاتجاه كل الدارسين الذين بين يدىّ إنتاجهم عن « الحديث » ؛ راجع : د. محمود حامد شوكت : القصة العربية الحديثة فى مصر ، دار الفكر العربى ١٩٧٤ ، ص ٤١ ، ويسمى الحديث « مقامات المويلحى » ؛ وأيضا : د. محمد رشدى حسن : المرجع المذكور آنفا ، ص ١٢٢ وما بعدها ؛ ود. عبد المحسن بدر : تطوّر الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، ط ٣ ، ص ٧٢ وما بعدها . . وهكذا .

(١٨) لابدّ من الإشارة ـ إنصافاً ـ إلى أن المويلحى لم يكن أول من طرح أفكار « الحرية » و« المساواة » و« العدالة » . . الخ ؛ فقد سبق أن طرحت بعمق فى عمل الطهطاوى الرائد « تخليص الإبريز » . لكن لابدّ من أن نلاحظ أيضا أن طرح الطهطاوى لها كان طرحا نظريا مستقى من معرفته بالمجتمع الغربىّ ـ ممثّلا فى باريس ـ وفى سياق الدعوة لهذه الأفكار بأمل نشرها فى مصر .
أما طرح المويلحى لها فكان على مستويين : الأول : هو رصد حركة هذه الأفكار فى المجتمع المصرىّ وقد سادته ، بشكل أو بآخر ، وعلى مستويات أو أخرى . والثانى ، هو محاولة ضبط حركتها فى هذا المجتمع ، ونفى ما ارتبطت به من « نقائص » وتأكيد ما ارتبطت به من « فضائل » ؛ ومن ثمّ كان الغالب على كتاب الطهطاوى تصوير حركة هذه الأفكار التحديثية فى المجتمع الفرنسى وأثرها ؛ أما فى « الحديث » فالصورة معنية بحركتها فى المجتمع المصرىّ ؛ فغلب الطابع الاجتماعىّ عليه . وجِدّة هذا الطابع الاجتماعىّ نفسه ـ مرّة أخرى ـ ليست جديدة جِدّة مطلقة ؛ فقد سبقه إليه عبد الله النديم فى « الاسكتشات » التى كان يرسمها فى جرائده المتوالية ؛ لكن المويلحى جمع المجتمع كله ـ إذ صحّ التعبير ـ فى لوحة واحدة ، وليس فى « اسكتشات » متفرقة ، كما فعل النديم ؛ فاسكتشات النديم يمكن أن ترتبط ـ بمراعاة العصر ، والهدف ـ بالقصة القصيرة ، أو اللوحات الاجتماعية ؛ أما « الحديث » فمن الواضح أن المويلحى كان ينوى ـ بصرف النظر عما تحقق عملياً ـ كتابة عمل « روائى » اجتماعىّ .

(١٩) د. الراعى : السابق ، ص ٢١ ـ ٢٢ .

المسرح .. والشعر

سامية أحمد أسعد

كانت العلاقة بين المسرح والشعر ــ ولا تزال ــ موضوعاً مهماً شغل بال المهتمين بالدراسات المسرحية والباحثين فى مجالها ، وذلك منذ أقدم العصور ؛ أو ، بعبارة أدق ، منذ أن وجد المسرح . فنحن نعلم أن المسرح قد ارتبط بالشعر منذ نشأته . كما أن الحديث عن هذه العلاقة ، أو الحديث عن المسرح الشعرى ، حديث لا ينقطع ، مهما اختلف الزمان والمكان . وإذا نظرنا إلى تاريخ المسرح بعامة ، وجدنا أن لغة العمل المسرحى ، شعراً كانت أم نثرا ، كانت دائماً عنصرا مهمًا من عناصر التجديد ؛ فهذه المسرحية تنحاز للشعر ، وتلك ترفضه وتفضل عليه النثر . لكن لغة المسرح ظلت ، حتى نهاية القرن التاسع عشر ، تتأرجح بين هذين القطبين إلى أن استقر الأمر للنثر نهائياً فى المسرح الفرنسى الحديث على الأقل . وإن وجد الشعر ، ففى صورة أخرى مختلفة عما اصطلح على تسميته بالشعر .

ومنذ أن نشأ المسرح ، أكد أصحاب النظريات والكتاب أنفسهم الصلة الحميمة بين شكل المسرحية ومضمونها ، أو بعبارة أخرى ، بين معناها واللغة التى كتبت بها .

واللغة هى الأداة التى يستخدمها الكاتب المسرحى ليوصل رسالته إلى الجمهور أو المتلقى . وفى حالة المسرح على وجه الخصوص قد يكون هذا المتلقى قارئاً ، وقد يكون متفرجاً . ومن ثمّ ، تصبح اللغة لغة «صامتة» إذا جاز التعبير ، فى حالة القراءة ، ولغة مسموعة أو منطوقة ، فى حالة العرض . ولا شك أن وقع الكلمة فى كل من هاتين الحالتين يكون مختلفاً .

والمثال الأرسطى أبلغ دليل على هذه العلاقة . فعندما تحدث الفيلسوف الإغريقى عن المأساة ، قال إنها يجب أن تكتب شعراً ؛ لأن الشعر ، وهو مستوى أعلى من مستويات اللغة ، يناسب مكانة الشخصيات المأساوية ، كما يناسب الموقف الذى توجد فيه هذه الشخصيات ، ويتمثل عادة فى صراع لا يُحل إلا بالموت . أما الملهاة ، فيجب أن تكتب نثراً ؛ لأن النثر مستوى من اللغة يناسب شخصيات هذا اللون المسرحى ؛ وهى شخصيات مأخوذة من واقع الحياة اليومية ، ويناسب الموقف العادى الذى يصورها الكاتب فيه . ولا نبالغ إذا قلنا إن هذا التقسيم ، والمفهوم الأرسطى للغة المسرح ، قد بقى حياً حتى يومنا هذا ، وأنه ارتبط فى أغلب الأحيان بالمراحل التى سعى المسرح فيها إلى التجديد ، وبحث عن جماليات جديدة .

ونلاحظ أن أرسطو ، فى تعريفه للمأساة ، يؤكد أمرين : أولهما ، السمات المشتركة بين المأساة والملحمة ؛ وثانيهما ، المكانة التى يحتلها الشعر فى هذه المأساة . وإذا كنا نبرز هذين الأمرين فلأن الملحمة بُعثت فى المسرح الحديث مع ب . برخت ؛ ولأن الشعر ظل جزءاً لا يتجزأ من بعض المؤلفات المسرحية ، حتى يومنا هذا . يقول أرسطو :

« الملحمة تتفق مع التراجيديا فى كونها محاكاة للأخبار فى كلام موزون ، وتختلف عنها فى أن الملحمة ذات عروض واحد ، وأنها تجرى على طريقة القصص . وإن جاءت مخالفة لها فى الطول . فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة ، أو لا

تجاوز ذلك إلا قليلاً . أما الملحمة فهى غير محدودة فى الزمان . على أنهم كانوا يتسمحون قديما فى التراجيديات بمثل ما يتسمحون به فى الملاحم . . .

«التراجيديا هى محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما ، فى كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ؛ محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات . وأعنى بالكلام الممتع ذلك الكلام الذى يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء . كما أعنى بقولى : تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده ، على حين يتم بعضها الآخر بالغناء » .

« وإذا كانت المحاكاة يقوم بها أناس يعملون ، فيلزم أولاً أن تكون تهيئة المنظر جزءاً من أجزاء التراجيديا ، ويلى ذلك الغناء والعبارة . . . وأعنى بالعبارة نظم الأوزان نفسه . أما الغناء فلا يخفى معناه على أحد »[1] .

لنأخذ ، على سبيل المثال ، المسرح الكلاسيكى الفرنسى . اعتمد المجددون فى هذا المسرح على محاكاة الأقدمين بعامة ، وأرسطو بخاصة . وكان هؤلاء الأقدمون ، المدرسة التى استمد منها أصحاب نظريات المسرح الكلاسيكى وكتاب المسرح الكلاسيكى مبادئهم وتكنيكهم ؛ بل موضوعات مسرحياتهم ؛ فقد بعثوا أساطير أوديب ، وأوريست ، وألكترا ، وأنتيجونا ، وميديا ، . . . الخ . وسعوا إلى إثارة شفقة المتفرج وخوفه ، واحترموا قاعدة الوحدات الثلاث ، من الناحية النظرية على الأقل ، وجعلوا الموضوعات المفجعة من نصيب المأساة التى تكتب شعراً ، والموضوعات المستوحاة من الواقع المعيش من نصيب الملهاة التى تكتب نثراً . وهكذا خلف لنا كورنى وراسين مآسى شعرية ، فى حين خلف لنا موليير ملهاة كتبت شعراً أو نثراً ، ومن ثم خالف قاعدة كانت تبدو ، لأول وهلة ، ثابتة راسخة .

ولا شك أن مثال موليير مثال يستوقف النظر بالنسبة لموضوع هذا المقال ، ويثير على نطاق أوسع موضوعاً أشمل وأعم ، يمكن أن نلخصه فى هذا السؤال : ما وظيفة الشعر فى المسرح ؟ وهل يؤدى وظيفة مستقلة عن المضمون ، أم يتلاحم مع هذا المضمون ؟

نشير ، بداية ، إلى استخدام موليير للشعر فى «مدرسة الأزواج» ، و «مدرسة الزوجات» ، و «طرطوف» ، و «عدو البشر» ، . . . الخ ؛ وإلى استخدامه النثر فى «طبيب برغم أنفه» ، و «البخيل» ، و «البورجوازى النبيل» ، و «مريض الوهم» ، و «دون جوان» . . . الخ . لكن الأسباب التى جعلت موليير يختار الشعر هنا والنثر هناك ليست واضحة . وهذا يعنى أن اللغة المسرحية ، شعراً كانت أم نثراً ، كانت الغاية والهدف الذى سعى إليه ، بغض النظر عن خواص الشعر أو النثر فى حد ذاتيهما . فالخدم عنده يتكلمون الشعر ، فى حين يتكلم السادة النثر ، ولا يستهدف هؤلاء وأولئك إلا الأثر المسرحى الأكيد . فعلى سبيل المثال ، يذكر طرطوف «السماء» عدة مرات فى حديثه . . لكن موليير لم يختر هذه الكناية ــ عن الله والدين ــ لسمتها الشعرية ، بل لأنها تصل بين الدين والدنيا ، على لسان طرطوف على الأقل . فهذا الأخير يخون رب البيت الذى آواه ، ويغازل زوجته لأن «السماء» أمرته ، فيما يبدو ، بحب الجمال وحب كل شىء جميل :

« الحب الذى يحملنا على التعلق بالدين لا يخنق فينا حب الدنيا . ومن اليسير أن تسحر حواسنا المخلوقات الكاملة التى أوجدتها السماء ، . . . ولقد نثرت السماء على وجهك جمالاً يذهل العين ويسحر الفؤاد . ولم أقدر على رؤيتك ، أيتها المخلوقة الكاملة ، دون أن أعجب بخالق الطبيعة»[2] .

إن ذكر «السماء» المتكرر هو وسيلة لإبراز ما فى شخصية طرطوف من غش ونفاق . فهو يستخدم فى حديثه عن أمور الدنيا كلمات وعبارات تعبر عن أمور الدين . وهكذا تعكس اللغة ، إذ تجمع بين مستويين من المعنى هما الحَرْفى والكامن ــ تعكس ازدواجية شخصية طرطوف ، أو بعبارة أدق الفرق بين ظاهره وباطنه .

إذن ، فعندما خالف موليير قاعدة أساسية من قواعد الملهاة ، واختار الشعر فى كتابته لبعض المسرحيات ، ظل مخلصاً لوظيفته بوصفه كاتباً مسرحياً يجعل المقام الأول للمادة المسرحية . والحديث عن الشعر فى مسرح موليير جزء لا يتجزأ من الحديث عن لغة موليير المسرحية ، فضلاً عن أن موليير أثبت أن المسرحية الناجحة ليست بالضرورة تلك التى تحترم الجماليات التى وضع أسسها أصحاب النظريات ، بل قد تكون بصفة خاصة هى تلك التى تتناقض مع هذه الجماليات . ونرى من ثم أن الممارسة والتطبيق يؤسسان جماليات أخرى غير تلك التى أوجدتها متطلبات التغير الثقافى .

وبعد أن كان للشعر مكانة راسخة فى المسرح الكلاسيكى ، والمأساة بخاصة ، بدأ يفقد هذه المكانة عندما أراد الفيلسوف الفرنسى ديدروه أن يرسى دعائم فن مسرحى جديد ، يقع فى منتصف الطريق بين المأساة والملهاة ، وأطلق عليه اسم «الدراما الجادة» . وجدير بالملاحظة أن هذه كانت المرة الأولى التى استخدمت فيها كلمة الدراما بمعناها الأصلى ، فى السياق الفرنسى . وينتمى هذا اللون الجديد إلى الملهاة ؛ لأنه يقدم صورة واقعية للأوساط البورجوازية ، وينتمى كذلك إلى المأساة ؛ لأن نبرته جادة ، ولأن أبطاله مهددون فى شرفهم ، وحياتهم ، وسعادتهم . هذا وتسعى الدراما الجادة إلى إثارة مشاعر المتفرج وتلقينه درساً أخلاقيا مباشراً ، من خلال محاكاتها الأمينة للواقع الراهن ، ومراعاتها الأخلاقيات السائدة .

ولكى نقدر هذه الثورة المسرحية ، لابد أن نأخذ فى الحسبان ما آلت إليه كل من المأساة والملهاة فى تلك الحقبة ، والمناخ الأخلاقى والاجتماعى الذى كان سائداً آنذاك . لكننا لن نهتم هنا إلا بالجانب الجمالى للموضوع .

عبثاً حاول ڤولتير أن يعيد الشباب إلى المأساة وأن يطيل فى عمرها ، لذا صارت إلى التدهور التام . أما الملهاة ، فكانت قد تحولت إلى الوعظ والإرشاد ، وإثارة العواطف والأحاسيس ، وفقدت العناصر الكوميدية التى اكتسبتها مع موليير . هذا ، فى الوقت الذى شهد فيه المسرح تغيراً فى الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها شخصياته ، إذ لم تعد هذه الشخصيات تتمثل فى الملوك والأمراء ، بل فى أناس ينتمون إلى الطبقة البورجوازية .

والدراما كما يراها ديدروه ينبغي أن تكون «عادية وبورجوازية» بالمقارنة إلى المأساة البطولية التي يؤدي أدوارها الملوك والأمراء . يقول : «إن تقلب الحظ ، والخوف من البغضاء ، وآثار الشقاء ، والهوى الذي يفضي بالإنسان إلى التدمير ، ومن التدمير إلى اليأس ، ومن اليأس إلى الموت العنيف ، أحداث ليست بالنادرة . أو تظنون أنها لن تؤثر فيكم كما يؤثر موت الطاغية ، أو التضحية بالأطفال على مذابح آلهة روما وأثينا ؟»[٣] . لذا ، يرى ديدروه أن الحدث الدرامي الذي يجب أن نصوره على خشبة المسرح هو حدث درامي مأخوذ من الحياة التي تعيشها الأسرة البورجوازية ، وأخلاقيات هذه الأسرة وأفكارها وفضائلها . ومن هذا المنظور ، يصبح تصوير المهن والعلاقات الأسرية بديلاً لتصوير الطبائع والأهواء : «اليوم ، يجب أن تكون المهنة المادة الأساسية ، وأن تكون الطبائع مجرد مادة ثانوية . فالمهنة ، بالتزاماتها ، ومزاياها ، ومتاعبها ، هي التي يجب أن تكون أساساً للعمل المسرحي»[٤] . ومن هنا يجب أن نصور «الأديب ، والفيلسوف ، والتاجر ، والقاضي ، والمحامي ، والسياسي ، والمواطن ، والمستشار ورجال المال ، والسادة . . . [ومختلف العلاقات الأسرية] : رب الأسرة ، والزوج ، والأخت ، والأخوة» .[٥] وعناوين المسرحيات التي كتبت في هذه المرحلة أبلغ دليل على تجاوب الكتاب مع نظرية ديدروه .

وكان لابد من أن تصحب هذه الثورة في المضمون ثورة في الشكل والتكنيك . وحاول ديدروه أن يقوم بهذه الثورة أيضاً ، باسم العقل والطبيعة . وتتمثل أهم عناصر هذه الثورة في اللوحات المؤثرة التي تفضل على المفاجآت المسرحية ؛ والديكور الذي يجب أن يتسم بالدقة ، بل الواقعية ؛ والإرشادات المسرحية المتعددة الخاصة بزي الشخصيات ، وهيئتها العامة ، وحركاتها ؛ والنثر الذي يفضل على الشعر لأنه أكثر طبيعية ، وأصدق تعبيراً عن الشخصيات . وفي لحظات الانفعال البالغ ، تصبح الجملة النثرية جملة متقطعة ، تتخللها الآهات والتنهدات ولحظات الصمت ، خصوصا أن التعبير عن اليأس لا يتم في الواقع بواسطة الجمل الطويلة المحكمة البناء والتكوين . ويرى ديدروه أن النثر أكثر ملاءمة للشخصيات وانتمائها الاجتماعي .

ومع هذا الكاتب ، اتسع مفهوم اللغة المسرحية ، بحيث شمل التمثيل الصامت الذي تعادل أهميته أهمية النص ذاته . ويطلب ديدروه من الممثل أن يعبر بالكلمة ، والوجه ، والحركة ؛ بل الوقفة أيضاً . وإذا ما بلغ الانفعال ذروته ، استطاع (أي الممثل) ، إذا شاء ، أن يرتجل في تفصيلات أقواله . وهكذا ، يصبح نقل الواقع نقلاً تاماً بمعنى الكلمة .

هكذا نرى أن الدراما الجادة ، كما تصورها ديدروه ، جددت في المضمون ، من الناحية النظرية على الأقل ، وأصبحت من ثم ، في حاجة إلى شكل جديد ، أو بعبارة أدق ، إلى أداة جديدة للتعبير . وكان النثر ، لا الشعر ، هو هذه الأداة . وإذا كانت محاولات ديدروه النظرية لم تدعم بالتجربة العملية والتطبيق ، فهي تعد ، على أية حال ، منعطفاً مهماً في تطور العلاقة بين المسرح والشعر .

وقد قدَّم الشاعر الرومانسي ف . هيجو محاولة أخرى لتجديد المسرح بالاعتماد على عدة عناصر ، من بينها اللغة والشعر . فلقد ضمن هذا الكاتب «مقدمة كراموبل» أفكاره عن الدراما الرومانسية الجديدة التي يريد إرساء قواعدها . وكانت هذه الدراما الجديدة مناقضة ، في كل عنصر من عناصرها ، للمأساة الكلاسيكية والنيوكلاسيكية .

في بداية القرن التاسع عشر ، طالب الراغبون في تجديد المسرح بلغة مسرحية جديدة . وهاجم ستندال الشعر الكلاسيكي ، وأبرز رتابته وزيفه ؛ ولاحظ أنه كثيراً ما يلجأ إلى تراكيب معينة ، ونطق معين ، وإيقاع معين ، على نحو يستبدل المتعة الملحمية بالمتعة الدرامية . وإذا انتقل اهتمام المتفرج من الدراما إلى الشعر ، زال الإيهام . ولاحظ هيجو أن أبيات الشعر الجميلة هي التي تقتل المسرحيات الجيدة» . وامتدح الرومانسيون - بعامة - الأبيات الجميلة التي كتبها راسين ؛ لكنهم أنكروا قيمتها الدرامية . وقال ستندال إن مسرحيات راسين لا تتكون من مشاهد ، وإنما من «حوار مأخوذ من قصيدة ملحمية» . وأبدى ڤنييه رأياً مماثلاً عندما قال : «لقد أبدع راسين مسرحاً ملحمياً خالصاً» . ومن المنطلق نفسه ، قارن ڤ . هيجو بين راسين «الشاعر الغنائي الملحمي» ، وموليير الكاتب «المسرحي» . ومع ذلك ، دافع هيجو عن المدرسة المسرحية الجديدة ، ودافع عن الشعر ، لأنه يضفي على الفكرة شكلاً يزيد من قيمتها . والشعر كما يراه هيجو في المسرح ، ليس غاية في حد ذاته ، وإنما هو أداة تتكيف ما أمكن مع لغة الحديث العادية ، وتجعل الفن المسرحي يحتل أعلى مكانة وأسماها . وإذا أراد الشعر أن يحتفظ بمكانه في الدراما ، تحتم عليه أن يتخلى عن بعض امتيازاته ، وأن يخضع للواقع ، أو للحقيقة المثالية التي تعد المبدأ الأساسي في الجماليات المسرحية الجديدة . وعليه - كذلك - أن يتحرر من التزاماته الشكلية لكي يخضع لمتطلبات الحوار . والشعر المسرحي كما يراه هيجو مجرد شكل يسعى إلى تثبيت الأفكار وتركيزها ، ومن ثم يصبح قريباً من النثر . ويقول هيجو عن علاقة الشعر بالدراما الرومانسية الجديدة :

«إذا حق لنا أن نبدي الرأي في لغة الدراما ، قلنا إننا نريد شعراً حرًا ، صريحاً ، يجرؤ على قول كل شيء بلا خجل ، والتعبير عن كل شيء بلا تصنع ؛ شعر ينتقل بطريقة طبيعية من الملهاة إلى المأساة ، ومن السمو إلى الضحك ؛ شعر فعال وشاعري ، فني وملهم ، عميق ومفاجيء . . . يعرف كيف يختار مواقف التوقف ليخفي رتابته . . . ويخلص للقافية ، هذه الأمَة الملكة . . . ؛ شعر لا ينضب معين تنوعه ، ولا يمكن الوقوف على أسرار أناقته وبنائه ، ويتخذ ألف شكل ولا يتغير نمطه أو طابعه ، ويبتعد عن المقاطع الطويلة . . . ويتلاعب بالحوار ، ويتخفى دائماً وراء الشخصيات ، ويهتم بالمكان الذي يناسبه أولاً وقبل كل شيء . وإذا حدث وكان جميلاً ، كان جميلاً بالصدفة ، برغم أنفه وبدون أن يدري ؛ شعر غنائي ، وملحمي ، ودرامي ، على حسب ما تقتضي الحاجة ؛ يستطيع أن ينتقل من أعلى إلى أسفل ، ومن أسمى الأفكار إلى أدناها . . . بدون أن يجاوز حدود المشهد الذي يقال فيه . باختصار ، شعر يمكن أن يكتبه شخص وهبته إحدى الساحرات روح كورني وعقل موليير . ويخيل إلي ، أن مثل هذا الشعر قد يكون جميلاً كالنثر»[٦] .

هذا من الناحية النظرية . لكن ، ثبت عند التطبيق ، أن هيجو لم

يراع أياً من هذه الأقوال . فلقد كان شاعراً أولا وقبل كل شيء . وكثيراً ما كان يغلب الطابع الغنائى على مسرحياته . ففى مسرحية «هرنانى» مثلاً ، يلتقى العاشقان فى مشهد رئيسى فى المسرحية ، ولا يتحدث فيه البطل إلا عن القوة الخفية التى تدفعه إلى أمام نحو مصير محتوم لا يملك أن يغيره . ولا يتقدم الحدث خطوة واحدة فى هذا المشهد الغنائى البحت ، الذى يعد قصيدة غنائية فى داخل المسرحية ، يمكن أن يحذف بدون أن يتأثر سياق الأحداث بهذا الحذف . وفى مسرحية «روى بلاس» ، التى تروى قصة خادم استطاع بفضل تنكره فى زى السادة ، أن يحظى بحب ملكة إسبانيا ، وأن يصعد درجات السلم الاجتماعى إلى أن وصل إلى منصب رئيس الوزراء - فى هذه المسرحية ، نرى البطل وهو يخاطب الوزراء فى مشهد يندرج نظرياً تحت اسم الحوار ، لكنه فى الواقع مونولوج مكون من مائة بيت . ومن الطبيعى أن يتراجع الخيط الدرامى فى هذا المشهد ، وأن يتقدم الشعر إلى أمام . ويشعر القارىء أو المتفرج أمام مشهد كهذا أن الشاعر قد استسلم لجمال الأبيات وملكة الشعر . ويتضح من دراسة مسرح ڤ. هيجو أنه شاعر أولاً وكاتب مسرحى ثانياً . ولا نبالغ إذا قلنا إن مسرح هيجو ، إذا ما أفرغناه من الشعر ، يتحول إلى مسرح قريب من الميلودراما بموضوعاته ، وشخصياته ، وتكنيكه ، وإن أناقة الأبيات ، وجمال الصور ، والإيقاع والموسيقى - كل هذا - هو الذى يضفى عليه بُعداً شاعريًا يخفى ما فيه من عيوب(٧) . وهكذا نخلص إلى أن الشعر لم يكن بين يدى هيجو أداة طيعة للحوار بين الشخصيات ، بل أصبح غاية فى حد ذاته ، فى كثير من الأحيان ، على عكس ما أراد رائد المدرسة الرومانسية . وإذ أطلق ڤ. هيجو العنان لنزعته الشعرية ، لم يوفق إلى هذا المزج المتوازن المحسوب بين الشعر والدراما . وجدير بالملاحظة أن هيجو كان الكاتب الرومانسى الوحيد الذى فضل الشعر على النثر بعامة ؛ لأنه شاعر اتجه إلى المسرح ، كما اتجه إلى الرواية أو القصيدة ، وجعل منه وسيلة للتعبير بالشعر عن رؤيته للإنسان والعالم . والدراما الرومانسية التى نشأت عن مفهوم جديد للمسرح ، مزجت المأساة بالملهاة ، بعد أن كانت الكلاسيكية قد فصلت بينهما فصلاً تعسفيًا ، وأتاحت للنثر فرصة استخدامه فى المسرحيات الجادة ، بعد أن كانت هذه المسرحيات تعتمد على الشعر فحسب .

وشهدت المدرسة الرمزية عودة العلاقة الحميمة بين الشعر والمسرح . لكن الشعر هنا ابتعد عن تعريفه التقليدى بأنه ، أساساً ، قول مقفى وموزون ، وتحول إلى التركيز على مفهوم «الشاعرية» . ولابد أن نلاحظ أن هذا التحول قد تم بعد أن كان الشاعر بودلير قد أصدر ديوانه «قصائد منثورة» عام ١٨٦٤ .

لقد نشأت الدراما الرمزية بوصفها رد فعل لجماليات المدرسة الطبيعية فى المسرح والرواية . وكانت المدرستان الطبيعية والرمزية متزامنتين ، وكان المسرح ــ كما كان أيام الرومانسية ــ الساحة التى تمت فيها المواجهة بينهما .

وقد نظر كتاب المسرح الرمزى إلى القصة والشخصيات على أنها واجهة لحقيقة أعمق ، وطالبوا ، من خلال الجماليات التى أرسوا قواعدها ، بمجاوزة المظهر ، وتعميق العلامة وصولاً إلى المدلول . والدراما الحقيقية فى نظرهم ، لا تكمن فى الحدث أو أهواء الأبطال ، وإنما تكمن فى الصراع الميتافيزيقى الذى يعبر عنه ــ أو يوحى به ــ الصراع بين الشخصيات . لذا ، فقد تطلعوا إلى مسرح شاعرى ، متحرر من سيطرة الحدث والواقع اليومى ، ويعيد إلى الحلم والإيحاء حقوقهما . وكان هؤلاء الكتاب ، وأغلبهم شعراء ، قد ملوا «شرائح الحياة» الواقعية ، وأخذوا ينشدون دراما مثالية وروحية تفتح لهم عالم الأسرار . فعلى حين كانت الواقعية تعكس اهتمامات المجتمع البورجوازى المادى ، الذى تسيطر عليه المشكلات الخاصة والثورة الاجتماعية ، وتعبر عن هذه الاهتمامات ، سعى الرمزيون إلى تطلعات النفس العاشقة للشعر والتصوف . وإذ قطعوا كل صلة بينهم وبين التقاليد ، أوجدوا مفهوماً جديداً للمسرح الدرامى الصرف ، باختيارهم طريقاً هامشيا ، هو طريق المسرح الشعرى .

والدراما الرمزية التى كتبها هواة القصيدة والشعر ، هى دراما تُقرأ أكثر مما تمثل ؛ بل تحاول جاهدة أن تهرب من العرض المسرحى والممثل . ويقول الشاعر ما لارميه ــ وكان يحلم بإحلال الكتاب محل المسرح ــ فى هذا الصدد : إن القارىء المتنبه يجد فى الكتاب البنية ، والإيقاع ، والدرس ، ويبنى مسرحاً داخليا باعتماده على الخيال . ويتميز المفهوم الرمزى للمسرح الشعرى بسمة الرفض هذه ، وتحرره من قيود العرض ، وخضوعه لمتطلبات الفكر فحسب . ويمكن تلخيص جماليات الدراما الرمزية فيما يلى :

- رفض الواقعية المسرحية .
- اختيار الشاعرية والمثالية .
- مجاوزة حدود الطبيعة .
- الابتعاد عن تفاهة الحياة اليومية .
- انتماء الحدث والشخصيات إلى عالم غير عادى ، واستثنائى .
- اللا مبالاة بالزمان والمكان .
- خلق عالم خيالى لا تحكمه إلا قوانين الفانتازيا .
- استبعاد نظرية المحاكاة والإيهام .

والدراما الرمزية تكون بذلك بعيدة كل البعد عن الدراما البرجوازية والتاريخية . إنها ، على النقيض من ذلك ، امتداد للمسرح الملحمى والمسرح الغنائى ، حيث الأولوية للحوار على الحدث ، والجمال التعبير على الصدق الإنسانى .

ولا ينبغى إغفال الدور الحاسم الذى لعبته الموسيقى الألمانية ، ولعبه فاجنر فى نشأة الدراما الرمزية وتطورها . فلقد كانت الموسيقى ، فى نظر أبناء هذا الجيل ، ملاذاً من الحياة المادية الخانقة ، بعد أن كان العلم قد قرر أن الأسرار قد زالت ، وبعد أن كان النقد قد قرر أن الشعر قد مات . وكان فاجنر قد خلق دراما المستقبل التى تجمع بين جمال الديكور ، والحوار الشاعرى ، والموسيقى ، . . . الخ .

وقد أراد م. ميترلنك ، أهم كتاب المسرح الرمزى ــ ويمكن عد ب. كلوديل ، وا. جارى ، وج. آبولينير كتاباً رمزيين كذلك ــ أن يرسى قواعد مسرح ثابت ، يستوحى المأساة الإغريقية ، ولا يصور لحظة استثنائية عنيفة فى الوجود وإنما يصور الوجود ذاته ، ولا يُبقى إلا على الاهتمام الذى يوحى به موقف الإنسان من الكون ويجاوز أى فعل مادى أو معنوى . وهو يرى أن عدم وجود حدث

درامى هو الذى يدعو المتفرج إلى البحث عن البعد الحقيقى للدراما خلف الحكاية التى ترويها . وقال ما لارميه فى هذا الشأن إن مسرحيات ميترلنك «تنويعات راقية على ميلودراما عنيفة رائعة» . ويدرك المتلقى حقا أن التنويع فيها أهم من التيمة ذاتها . هذا ، ولا ينكر ميترلنك أن شخصياته تتسم بالغرابة ، وأنها لا تتكيف مع الواقع ؛ ففى عالمه الغامض ، لا تظهر إلا الأشباح والظلال التى تنشأ حركاتها وكلماتها ، لا عن الإرادة الواعية ، وإنما عن الخضوع الأعمى لقوانين القدر . ويمكن أن يقال عنها ما قاله عنها مؤلفها ؛ إنها شخصيات «مسرح عرائس» . فمثلاً ، البطلة عنده ليست امرأة من لحم ودم ، وإنما تجسيد لبعض المُثل الروحية ، وحلم بالكمال لا يمكن أن يتحقق . واللغة التى تتحدث بها هذه الشخصيات لا تنتمى إلى الواقع ؛ فهى لغة شاعرية ، بعيدة عن لغة الحياة اليومية بعد الشعر عن النثر ؛ لغة غنائية ، وإيحائية وغامضة فى أغلب الأحيان برغم بساطتها الظاهرية . ويقول ميترلنك عن أهمية الشعر فى الدراما الرمزية :

«لا يكمن جمال المآسى الكبرى ولا عظمتها فى الأفعال ، وإنما يكمنان فى الأقوال . لكن ، هل يتمثل ذلك فحسب فى الأقوال التى تصاحب الأفعال وتفسرها ؟ لا ! لابد أن هناك شيئا آخر غير الحوار الضرورى . فالأقوال التى قد تبدو بلا قيمة لأول وهلة هى التى لها قيمة فى عمل ما ؛ إذ فيها توجد روح هذا العمل . ويكاد يوجد دائماً ، إلى جانب الحوار الضرورى ، حوار آخر زائد عن الحاجة . انظروا إليه بانتباه ، ولسوف ترون أنه الوحيد الذى تنصت إليه الروح إنصاتاً عميقاً . . . . وجمال أجمل المآسى الغامضة يرجع على وجه الخصوص إلى الأقوال التى تقال بجانب الحقيقة الظاهرة ؛ يرجع إلى الأقوال التى تتفق مع حقيقة أعمق وأقرب إلى الروح الكامنة التى تسند القصيدة . . . »[٨] .

وفى رائعة ميترلنك «بيلياس وميليزاند» يتحول كل شىء إلى موسيقى . فالكاتب يلجأ باستمرار إلى تكنيك الشعر والموسيقى ، ويجعل للكلمات قدرة إيحائية بالغة . ويخلق التكرار الدائم جوًّا ساحراً غريباً ، ويتخذ كل شىء معنى رمزياً . ولندع النص يتكلم :

فى مشهد البرج الشهير ، تطل ميليزاند من النافذة ، وهى تمشط شعرها . ويقف بيلياس أسفل البرج ، ويطلب منها أن تمد له يدها ليتمكن من تقبيلها .

« ميليزاند : لا أستطيع أن أميل أكثر من هذا . . . .

بيلياس : لا تستطيع شفتاى أن تصلا إلى يدك . . .

ميليزاند : لا أستطيع أن أميل أكثر من هذا . . . أوشك أن أقع . . . أوه . . . أوه . . . شعرى ينزل من البرج . . . (بينما تطل ميليزاند على هذا النحو ، يسقط شعرها فجأة ويغمر بيلياس) .

بيلياس : أوه . . . أوه . . . ما هذا ؟ . . . شعرك ، شعرك ينزل إلى . . . شعرك كله ، شعرك كله يا ميليزاند سقط من البرج . . . إنى أمسكه بيدى ، أمسكه بفمى ، أمسكه بذراعى ، وألفه حول عنقى ، لن أفتح اليدين هذه الليلة .

ميليزاند : دعنى . . . دعنى . . . سأقع .

بيلياس : لا ، لا ، لا . . . لم أر أبداً شعراً مثل شعرك يا ميليزاند . انظرى ، انظرى ، انظرى إنه يأتى من أعلى ، ويغمرنى حتى القلب . . . يغمرنى حتى الركبتين ، وإنه لناعم ، ناعم كأنه قد سقط من السماء . . . لم أعد أرى السماء من خلال شعرك . . . انظرى . لم تعد يدى لتستطيع أن تمسك به . . . لقد غمر حتى فروع شجرة الصفصاف . . . إنه يعيش كالعصفور بين يدى . . . ويحبنى ، أكثر منك ألف مرة .

ميليزاند : دعنى ، دعنى ، فقد يأتى أحد . . .

بيلياس : لا ، لا ، لا ، لن أتركك الليلة . أنت الليلة أسيرتى ، طوال الليل ، طوال الليل . . .

ميليزاند : بيلياس . . . بيلياس . . .

بيلياس : لن تذهبى بعد الآن . ها أنذا أربط شعرك ، اربطه بفروع شجرة الصفصاف . لم أعد أتألم بين خصلات شعرك . أو تسمعين قبلاتى على شعرك ؟ إنها تتصاعد على طول شعرك . أترين ، أترين ؟ أستطيع أن أفتح يدى . . . انظرى ، لقد تحررت يدى . . . ولن تستطيعى أن تهجرينى . . . (يخرج حمام من البرج ويطير حولهما فى الليل) .

ميليزاند : أوه . . . أوه . . . لقد آلمتنى . . . ما هذا يا بيلياس ؟ ما الذى يطير حولك ؟

بيلياس : إنه حمام خرج من البرج . . . لقد أفزعته ، فطار .

ميليزاند : إنه حمامى يا بيلياس . فلنذهب . دعنى ، لن يعود الحمام .

بيلياس : ولم لا يعود ؟

ميليزاند : سيضل فى الظلام . دعنى أرفع رأسى . اسمع وقع خطوات . دعنى . إنه جولو . اعتقد أنه جولو . . . لقد سمعنا .

بيلياس : انتظرى ، انتظرى ، . . . شعرك ملفوف حول الفروع . . . معلق فى الظلام . . . انتظرى انتظرى ، الدنيا ليل . . . »[٩] .

وكان الذى فاجأهما هو جولو ، زوج ميليزاند وأخو بيلياس الغيور .

***

والحديث عن المسرح والشعر يفضى بنا حتما إلى الحديث عن المسرحية الشعرية أو الدراما الشعرية . ويعرفها إبراهيم حمادة بقوله : «إنها المسرحية المكتوبة فى الشعر لتمثل على المسرح . ويمتد المصطلح أحيانا ليشمل القطعة المسرحية المكتوبة فى النثر المشعور . وفى بعض الأحيان ، يقصد «بالشعر الدرامى» المسرحية الشعرية التى تقرأ فقط لعدم صلاحيتها للتمثيل ، بينما لا يفرق كثير من النقاد بين الدراما الشعرية و «الشعر الدرامى»[١٠] .

ولنتوقف قليلاً لتحديد بعض المفاهيم . يشير هذا التعريف إلى الفرق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامى ، وهو فرق أساسى فى

نظرنا . فالدراما الشعرية دراما أولاً وقبل كل شيء ، والشعر فيها عنصر ضمن العناصر المكونة لها ، لا يُقصد لذاته ، ومن ثم يخضع للدراما ، ويوظف من أجلها ، ويرتبط ارتباطاً عضوياً بها . ولهذه النواحى ، تقرأ الدراما الشعرية بوصفها نصًا ؛ لكنها تصلح للعرض أيضاً ؛ لأنها تشتمل على كل مكونات العرض المسرحى . والشعر الدرامى ، كما يدل اسمه ، مادة شعرية تصب فى قالب درامى فحسب ، ويتراجع الحدث فيه أمام سيطرة الشعر ، بقافيته ، ووزنه ، وإيقاعه . وهذا النوع من الدراما يصلح للقراءة ولا يصلح للعرض ؛ لأن الشعر برتابته ، وإيقاعه ، وموسيقاه ، قد يتنافى مع عنصر التشويق ؛ أحد الأسس التى يقوم عليها العرض المسرحى بمفهومه التقليدى ، وهو كذلك قد يؤدى بالمتفرج الى الشرود بدلاً من التركيز على الحدث ومتابعته . والشعر الدرامى وفقا لهذا المفهوم ، شكل يقصد لذاته ، ولا يتلاحم بالضرورة مع المضمون .

هكذا يتضح أن الدراما الشعرية ، إذ تعقد زواجاً متكافئاً بين الدراما والشعر ، هى الشكل الأمثل للمسرح الشعرى . والمقصود بالشعر هنا ليس الشعر المقفى الموزون فحسب ، وإنما أيضاً وبصفة خاصة ، الشعر الحر ، أو أى نص منثور تتوافر فيه سمات الشاعرية . ولعل الشاعر الأسبانى لوركا واحد من أفضل الأمثلة التى يمكن أن تساق فى هذا المجال . فالنثر عنده يحمل كل صفات الشاعرية ، ويكون مع المضمون وحدة متكاملة ونسيجاً متسق الأجزاء . ففى اللوحة الأولى من الفصل الثالث فى مسرحية «عرس الدم» ، يظهر القمر فى صورة حطاب شاب أبيض الوجه ، بينما يطارد العاشقين ــ العروس التى هربت مع من تحب ليلة عرسها ــ العريسُ الذى يريد الانتقام لشرفه . يقول القمر الذى يساعد بضوئه على الكشف عن مخبأ الحبيبين :

« أنا البجعة المستديرة فوق الماء ،
ووردة الكاتدرائيات ،
أنا أكذوبة فجر شاحب
على الفروع والأشجار .
كيف يمكن أن يفلت ؟
من يختبىء ؟ من راح يبكى
بين أشواك الوادى ؟
يترك القمر سكيناً
فى هواء الليل الذى يغمره ،
ويرقب السكين من عل
ليصبح جرحاً داميا .
افتحوا لى ! أشعر بالبرد وأنا أتسكع
على الجدران والبللور .
افتحوا صدوراً بشرية
أغوص فيها ليشيع فىَّ الدفء .
أشعر بالبرد ، ورمادى
المكون من المعادن الغافية
يبحث عن نار يحرقها عند قمته
بين التلال والوديان .
مع أن الجليد يحملنى
على كتفه الملونة ،
وكثيراً ما يغرقنى
ماء البركة الصلبة الباردة .
لكن وجنتىَّ ستخضبان
بالدم هذه الليلة ،
وجنتىّ والأشواك المتحدة
التى يؤرجحها الريح .
ما من مأوى أو ظل
يمكنانهما من الهرب :
أريد صدراً بشريًا
أستطيع أن أتدفأ فيه .
سيكون لى أنا قلب
دافىء كل الدفء ، ينطلق
على تلال صدرى . . .
دعونى أدخل ، دعونى . . . (إلى الأغصان)
لم أعد أسمح بالظلال ،
فلسوف يلقى شعاعى
أشعة من الأنوار
إلى أعماق سيقان الشجر القائمة .
ولأمرر هذه الليلة
الدم الحلو على وجهى
وعلى الأشواك المتحدة
التى يؤرجحها الليل . . .
من يختبىء ؟ اذهبوا .
لا . لا ملاذ . موتهما يتأهب » .

وفى نهاية المشهد ، تُسمع صرختان أليمتان ، نفهم منهما أن العاشقين قد قتلا ، ولم تكن كلمات القمر إلا تمهيداً لموتهما .

وإذا كان لوركا قد نجح فى كتابة الدراما الشعرية ، فإن الحديث عن الشعر الدرامى ، فى سياق أدبنا المصرى على وجه التحديد ، لابد أن يبدأ بأمير الشعراء أحمد شوقى ، الذى كان أول من أدخل الشعر التمثيلى فى مصر ، على حد قول شوقى ضيف : «لم يدخله فى أول حياته الأدبية إلا محاولة قام بها أثناء بعثته فى فرنسا ، ولكنها لم تأخذ شكلها النهائى إلا فى خاتمة حياته ، وهى تمثيلية (على بك الكبير)»[11] .

ونذكر القارىء بأن شوقى كتب ست مآسى وملهاة : «مصرع كليو باترة» ، و «قمبيز» ، و «على بك الكبير» ، و «مجنون ليلى» ، و «عنترة» ، و «أميرة الأندلس» ، و «الست هدى» . وقد وضع شوقى ضيف حقاً يده على الدافع الذى جعل شوقى الشاعر يتجه إلى المسرح ، عندما ربط بين هذا الاتجاه ورغبة الشاعر فى مقاومة العامية التى شاع استخدامها فى المسرح بخاصة آنذاك . ولا نبالغ إذا قلنا إن شوقى أدخل الشعر فى المسرح ، لا لكى يرسى قواعد فن مسرحى جديد ، وإنما لكى يدافع عن الفصحى فى أسمى صورها ألا وهو الشعر ، فى المجال الذى احتمت به العامية ، أى المسرح : «كان اقتحام شوقى لهذا الفن الغربى ، وتأليفه فيه فتحاً جديداً ، وعملاً خطيراً ؛ لا من حيث إنه أدخل هذا الفن لأول مرة فى العربية

فحسب ، بل أيضاً لأنه كان يقاوم تيار اللغة العامية الذى طغى على المسرح المصرى وفتن به الشباب ؛ إذ كان يرضى عواطفهم الوطنية والسياسية على نحو ما هو معروف عن مسرح كشكش والكسار . فجاهد شوقى ضد هذا التيار العامى ، واستطاع أن يصرف الشباب عنه ، بل استطاع أن يفتنه به وبتمثيلياته حين مثلت فتنة منقطعة النظير» . [١٢] وتأثره بالمسرح الكلاسيكى الفرنسى ، بصفة خاصة ، جعله يختار موضوعات يؤدى الأدوار فيها الملوك والأمراء ، فى مآسى تشبه إلى حد كبير تراجيديات كورنى وراسين . وكان من الطبيعى أن تتكلم شخصياته بلغة الشعر ، شأنها فى ذلك شأن النماذج التى أوحت بها . لكن الشعر فى مسرحيات شوقى كان غاية فى حد ذاته ، وهذا ما جعل الكاتب يستسلم للغناء ، ولا يفرق تقريباً بين الشعر المسرحى والأوبرا . يقول شوقى ضيف أيضاً فى هذا الصدد : «مما يلاحظ عليه أيضاً أنه يتخلل مسرحياته بقطع تلحن وتغنى ، كأنه يستجيب فى ذلك لنزعة المصريين وميلهم إلى الغناء . وكان المسرح المصرى العامى قبله يهتم بهذا الجانب ، فأدخله شوقى فى مسرحياته . ولو أنه درس المسرح الغربى دراسة دقيقة لعرف أن اليونان كانوا يدخلون الغناء حقاً على مسرحياتهم ، ولكنهم كانوا يجعلون للغناء أوزاناً خاصة وللحوار أوزاناً أخرى . . . أما شوقى . . . فلم يقترح للتمثيل وزناً خاصًا به لا يخرج عنه ، بل مضى فيه ينظم من جميع الأوزان وعلى جميع القوافى بحيث أصبحت المسرحية بما فيها من غناء مجمعاً للأوزان العربية يتنقل بينها بدون أى قيد أو شرط»[١٣] . وكان شوقى ، فى كتابته للمسرح ، شاعراً جعل للشعر اليد العليا على التمثيل.وقد اقتفى عزيز أباظة أثر شوقى ، وجعله «إماما» له .

وبعد أن انحسرت موجة الشعر عن المسرح ــ المسرح الفرنسى على سبيل المثال لا الحصر ــ واتخذ الشعر المسرحى شكلا ، بل أشكالاً جديدة متنوعة ، شهدنا فى مصر مسرحاً شعرياً تغمر موجاته الساحة المسرحية تارة ، وتنحسر عنها تارة أخرى . وانتهى هذا المد والجذر فى الحقبة الأخيرة إلى ازدهار حقيقى للدراما الشعرية ، تمثل فى مسرحية فاروق جويدة «الوزير العاشق» ، ومسرحية فوزى فهمى «لعبة السلطان» ، على سبيل المثال . ولقيت هاتان المسرحيتان إقبالاً جماهيرياً كبيراً على مسرح الدولة . ويدل هذا النجاح على أن الشعر ، والشاعرية كانا أداة ساعدت على توصيل رسالة الكاتب إلى المتلقى ، ولم تضر بالدراما ، بل أفادتها إلى حد كبير . ويعيد هذا إلى الأذهان النجاح الذى سبق أن حققته مسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» ، ومسرحيته «الأميرة تنتظر» ، ومسرحيات نجيب سرور عن ياسين وبهية ، ومسرحيات عبد الرحمن الشرقاوى الذى يعد بلا شك رائد المسرح الشعرى التاريخى الحديث .

والشعر الذى كتبت به هذه المسرحيات ، بصفة عامة ، يتخذ شكلين : شكلا تقليديا يلتزم بالوزن والقافية ؛ وشكلا جديداً يطلق عليه اسم «الشعر الجديد» أو «الشعر المرسل» أو «الشعر الحر» .

هذا على مستوى اللغة . لكن ، لابد أن نذكر أن لغة المسرح اليوم لم تعد قاصرة على الكلمات التى تنطق بها الشخصيات ، شعراً كانت أم نثراً أم بين هذا وذاك ، وإنما اتسع مفهومها بحيث شمل الجزء الأكبر من العناصر المكونة للمسرحية ، على مستوى العرض والنص على حد سواء . ومن هذا المنطلق ، استطاع محمد عنانى أن يقول إن مسرح العبث رافد للمسرح الشعرى لأنه يعتمد على الاستعارة الدرامية :

«منذ أن كتب ص . بيكيت فى «انتظار جودو» ، وحتى نشر دورنمات مسرحية «الشهاب» ، يمتد خط تطور واضح مروراً بيونسكو وتوفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور ــ وهو خط تطور من الفن المسرحى الخالص إلى فن الشعر ، وبالذات فن الاستعارة . فإذا نظرنا إلى مسرح العبث . . . باعتباره رافداً للمسرح الشعرى ــ أى المسرح الذى يعتمد فى جوهره على الاستعارة الدرامية ، وجدنا أنه يبدأ بداية عنيفة على أيدى بيكيت وينتهى نهاية هادئة على أيدى يونسكو وعبد الصبور . أما البداية العنيفة فهى تصويراللقطة الاستعارية تصويراً دراميا ؛ أى نقلها من عالم اللغة إلى عالم الفعل : فعندما يقول الشاعر «وألقى الإنسان فى قمامة الزمان» ، يحولها الكاتب المسرحى إلى صورة مجسدة مثلما يفعل بيكيت فى مسرحية «لعبة النهاية» حين يجعل الأبوين يعيشان فى صندوق قمامة . وعندما يقول الشاعر «تدور بى دوارة الملال» ، يحولها الكاتب المسرحى إلى صورة مجسدة لإنسان يدور ويدور فى كرسى قعيداً لا يزوره أحد ، وإن زاره أحد لا يحادثه مثلما يفعل بيكيت فى مسرحية أخرى»[١٤] .

وقبل أن ندرس مسرحية بعينها مثالا ، نود الإشارة إلى بعض النقاط المهمة الخاصة بالمسرح الشعرى . لقد ارتبط هذا المسرح ، فى أغلب الأحيان ، بالقراءة لا العرض ؛ أى أن الكثيرين كانوا ولا يزالون ينظرون إليه على أنه يولى جل اهتمامه للنص ، وجماله وقدرته على التعبير ، وأنه إذا انتقل إلى خشبة المسرح ، ضاعت العناصر الدرامية بين التراكيب المحكمة ، والإيقاع ، وموسيقى الأبيات ، والصور الموحية . . . الخ ،ولاسيما أن الموضوعات التى كان يختارها كتاب هذا المسرح كانت مستمدة عادة من التاريخ أو الأسطورة ؛ ومن ثم فهى معروفة للمتفرج سلفاً ، ولا تبقى على عنصر التشويق ، مادام هذا المتفرج يعرف النهاية ، حتى قبل أن يُرفع الستار . ومن ثم ، يتحول العرض إلى استعراض للأسلوب الذى تناول به الكاتب ــ والمخرج بالنسبة للعصر الحديث ــ هذا الموضوع أو ذاك . وإزاء هذا الرأى ، نتساءل عن الأسباب التى جعلت المسرحيات التاريخية ، وكلها تقريباً مكتوبة شعراً ، تنجح على خشبة المسرح المصرى . ونرد بهذه الأبيات التى تصور قرطبة فى «الوزير العاشق» تصويرا يرقى إلى مستوى رفيع كما يقول محمد عنانى[١٥] :

« ومضى الزمان
وسجين قرطبة يلملم جرحه
والليل يعبث فى شوارع قرطبة
واليأس والدجل الرخيص . . .
لكن شعر أبى الوليد
يطوف فى كل البيوت
على المزارع . . . فى حقول القمح
فى الطرقات يقرؤه الصغار
والظلم يأكل كل ضوء فى شوارع قرطبة
وروائح الغدر اللئيم
تدور سراً فى سراديب الملوك ! » .

ونتساءل أيضاً : لم ازدهر المسرح التسجيلى أو الوثائقى ، وغالباً ما

كتب بالشعر الحر ، لا النثر ، فى حين لا يقدم رؤية جديدة للتاريخ ، وإنما يقدم الوقائع التاريخية من خلال عملية مونتاج تختلف من كاتب لآخر ؟ ولدينا فى هذا السياق أمثلة كثيرة نذكر من بينها مسرحيتى پيتر ڤايس «الغول» و «مارا ــ صاد» ، و «شى جيفارا» ومسرحيتى آريان منوشكين عن الثورة الفرنسية : «١٧٨٩» و «١٧٩٣» . ولنلاحظ أن هذه المسرحيات اتجهت إلى صالات العرض مباشرة - بل إن بعضها لم يسجل حتى الآن فى نص مكتوب . والدراسة المتعمقة للمسرح التسجيلى قد تجعلنا نلمس فيه لغة شاعرية لها سمات خاصة . ونخلص إلى أن الربط بين المسرح التاريخى الشعرى والقراءة ، والاهتمام بالنص دون العرض ، لم يعد وارداً ، نظراً لتطور مفهوم اللغة المسرحية ، كما أسلفنا ، وإمكانات الإخراج التى يحتاج إليها هذا المسرح .

وثنائية عبد الرحمن الشرقاوى «الحسين ثائراً» ، و «الحسين شهيداً» ، أبلغ مثال للمسرحية التاريخية المكتوبة شعراً . فالكاتب يبعث فيها أحداثاً معروفة ، تعد منعطفاً مهما فى تاريخ الأمة الإسلامية . ومع هذا فإنها قد تلقى نجاحاً كبيراً إذا ما قدر لها أن تعتلى خشبة المسرح ، لأن كاتبها الشاعر عالجها معالجة درامية فى المقام الأول . وعلى سبيل المثال ، يعد المنظر الثانى فى «الحسين شهيداً» ، ذروة الحدث الدرامى ، إذ يجب أن يختار الحسين بين المقاومة ــ بينما يكاد قومه يموتون عطشا ــ والاستسلام . ويعبر البطل عن انفعاله وثورته بأبيات جميلة حقاً ، لا تتفق مع الموقف الذى ترد فيه فحسب ، بل تؤكده وتعمقه ، بدلاً من أن تكون مجرد زخرف خارجى . فالقافية تصل بين بيت وبيت ، وتصل بين عناصر البيت الواحد . وتكرار اللفظ نفسه فى بداية الأبيات المتتالية يخلق إيقاعاً موسيقياً ، ويؤكد الفكرة أو الإحساس :

« أدعوتمونى كى . . . » ، « إنى أتيت . . . » ، « أنا أتيت» . . .

بل إن شعر الشرقاوى يحاول أن يلتحم مع المضمون الإسلامى للمسرحية ، عندما يأخذ كلمات أو عبارات عن القرآن الكريم : «تحرفون» ، «مكذبين مضللين مضللين» . والشعر هنا يعبر بعامة تعبيراً صادقاً عن ثورة الحسين ، عندما يتناول الفكرة الواحدة من زوايا مختلفة ، ويعود إليها ، ويؤكدها أو ينفيها ، بالصورة ، والاستعارة ، والتشبيه ، . . . الخ :

«الحسين : يا عصبة الآثام كيف تحرفون ؟
يا نابذى الكلمات يا من تسقطون على المنافع كالذباب
أو بعد ما قد حرر الإسلام روحكم فسرتم فى الهداية
تستعبد الشهوات قلبكم وتدفعكم إلى طرق الغواية ؟
سحقاً لكم من غادرين مكذبين مضللين مضللين
أنا ما أتيت سوى لأنصركم . . .
فهل أنتم بهذا خاذلىّ ؟
ولكى أزيح عن الرقاب الشم أغلال الطغاة
أنا ما أتيت سوى لأملأ كل دار بالمحبة
ولأملأ القلب المفزع بالمودة والسكينة
ما جئتكم إلا لأرفع عنكم حيف الولاة
إنى أتيت أزيل آزفة الخطوب عن الضمائر
وأزيح أطباق الظلام عن البصائر
إنى أتيت لكى أرد الهول عن باب المدينة
إنى أتيت لأنقذ البسمات قد خنقت على وجه الصغار
فلتنظرونى من أكون ومن يكون مضللوكم
يا خاذلىّ وقاتلىّ لكى تقووا قاتليكم
أدعوتمونى كى أقوىّ ظالميكم ؟
أدعوتمونى كى أزل وكى أبيع حقوقكم ؟
أدعوتمونى كى أبايع للظلوم المستبد ؟
يأبى علىّ الله هذا والحجور الطيبات
ودعوة الحق المصونة
ومصارع الشهداء من آبائكم
وملاحم السلف العظيم
عهد علىّ إلى أبى وإلى النبى ولن أخونه
أن آخذ الحق الهضيم وأقهر الجور الغشوم
ألا أنام عن المظالم
أن أنصر العدل المطارد
أن أحمى الضعفاء من بطش العتاة الأقوياء
أن أفضح الزيف المهين وإن تحصن بالعروش
وإن تقنع بالغمام
أن أسحق الكذب المعربد
فإذا أبيتم أن تموتوا فى الكرامة والإباء
ورضيتم عيش الذليل المستضام
فالله فيكم . . .
ربّ فاحبس عنهمو قطر السماء . . . »

ولا يتيسر للناقد اختيار واحدة من المسرحيات الشعرية القيمة التى يزخر بها مسرحنا المصرى الحديث . لكن ، لابد من تدعيم ما أوردناه من أقوال نظرية بمثال تطبيقى محدد . وقد وقع اختيارنا على نص الشاعر نجيب سرور «ياسين وبهية» ، لأنه أثار (ويثير) مختلف القضايا التى تحدثنا عنها ، بل ويضيف إليها قضايا أخرى مهمة .

نقول ، بداية ، إن النص قد أثار جدلاً طويلاً حول تصنيفه : هل هو قصيدة ؟ أم رواية شعرية ؟ أم قصيدة ملحمية ؟ واختلفت الآراء ، لكن الجزء الأكبر من النقاد نفى انتماء هذا النص إلى المسرح . قال وحيد النقاش : «هذا العمل قد أطلق عليه اسم الملحمة الشعرية . وحتى لو سلمنا بأن هذه القصيدة الوصفية تنتسب إلى الشعر الملحمى فى قليل أو كثير ، فإننا لن نستطيع التسليم بقدرتها على الصعود إلى خشبة المسرح ، لأن الملاحم كلها كانت تقرأ أو تروى . ولم يعرف تاريخ المسرح ملحمة اقتربت من المسرح إلا فى أعمال برخت التى أطلق عليها المسرح الملحمى»[١٦] . وأكد ناقد آخر ما أعلنه الكاتب نفسه ، ألا وهو أن هذا النص «رواية شعرية» . يقول : «أعتقد أن نجيب سرور لم يكتب هذه القصيدة الشعرية للمسرح ولم يكن فى ذهنه ذلك»[١٧] . ونفى صاحب رأى آخر أى صلة بين نص «ياسين وبهية» والمسرح : «لا يمكن أن يعتبر هذا عملاً مسرحياً لأنه ليس فيه عرض مسرحى كامل ، ولا خطة مسرحية ، ولا شخصيات قوية البنيان ، ولا تطور مسرحى ، ولا أى من عناصر الفن المسرحى»[١٨] . وأكد أمير إسكندر أيضاً أن الكاتب لم يسع إلى كتابة مسرحية : «من الخير أن نؤكد من البداية أننا لا نعتقد أن الشاعر حين

كتب هذا العمل قصد أن يقيم منه بناء مسرحية . . . هو نفسه لا يسمى عمله مسرحية شعرية . . . من المفيد أن نتفق على أن هذا العمل الشعرى الجميل ليس من المسرحية فى شىء ، فالعمل المسرحى ، مهما تعددت أشكاله ، ومهما تنوعت أساليبه . . . له فى نهاية الأمر قواعد وأصول»[١٩] .

وكان المخرج كرم مطاوع قد نقل النص إلى خشبة مسرح الجيب فى عام ١٩٦٤ ، حيث لقى نجاحاً وإقبالاً جماهيرياً ملحوظاً . وهذا ما جعل البعض يؤكد أن الإخراج كان هو البطل الحقيقى للعرض : «إن الذى بهرنى حقاً فى المسرح هو المخرج كرم مطاوع الذى جعل من هذه القصيدة عملاً مسرحياً . لقد استطاع بالديكور والحركة على المسرح والإضاءة أن يصوغ لوحات غاية فى الجمال والروعة . وأن يرتفع بالنص الشعرى إلى مستوى الانفعال الدرامى»[٢٠] . وأيد نعمان عاشور هذا الرأى عندما قال : «تقدم تجربة جديدة . . . للشاعر نجيب سرور . . . فى قالب من الدراما الشعرية غير مسبوق ولا مطروق . . . ولكنه قالب معقول قد لا يمكن قبوله لولا أن كرم مطاوع مخرجه عرف كيف يطوع النص لإمكانيات الدراما»[٢١] .

وأيد الدكتور محمد مندور إدخال القص فى المسرح : «لا ضير من إدخال العنصر القصصى على الدراما الشعبية ، مادام هذا العنصر قد اكتسب من قوة صياغته ، وقوة أدائه ، ما يستطيع أن ينفث الحركة والحياة فى نفوس المشاهدين بجذبهم إليه والاستحواذ على انتباههم وإثارة الانفعالات العميقة فى نفوسهم»[٢٢] . وعد رجاء النقاش نجاح «ياسين وبهية» نجاحاً للشعر الجديد فى المسرح : «لقد كسب نجيب سرور وحده للشعر الجديد بقصته الشعرية ياسين وبهية أضعاف ما يمكن أن يكسبه من الدعوة إلى هذا الشعر سنوات وسنوات . . . لم يولد الشعر الجديد فقط من أجل القصيدة الغنائية . ولكنه ولد ليقتحم بشعرنا العربى آفاقاً واسعة جديدة ، أهمها المسرح . . . والتصفيق الذى تلقاه «بهية وياسين» كل يوم على مسرح الجيب من جماهير بعيدة كل البعد عن المعركة بين الجديد والقديم فى الشعر . . هذا التصفيق هو تأييد ضمنى عظيم للشعر الجديد»[٢٣] .

ونجاح العرض يجعلنا نفترض أن النص كان يشتمل على جميع العناصر الدرامية التى لا بد منها لإخراج مسرحية ناجحة . وتحليل الجانب الدرامى للنص يؤكد هذه الفرضية .

يتصدر النص «برولوج» ، أى مقدمة ، كما جرت العادة فى المأساة الإغريقية والمسرح الملحمى أحياناً (إذ « قد تفتتح المأساة الإغريقية بمنظر يتمثل فى صورة حوار أو مونولوج . وتقع تلك المقدمة قبيل ظهور الجوقة أمام النظارة ، وفيها يحاول الشاعر المأسوى أن يهىء الأذهان ويقدم بعض الخطوط الأساسية فى رسم الحوادث والشخصيات»[٢٤] .

ثم يتحدث الكاتب ــ الراوى عن موضوع المسرحية ، مستخدماً ضمير المتكلم :

«أقص عن بهوت
أقص عن ياسين ...عن بهية»[٢٥] .

وهذه هى الشخصيات الثلاث التى تدور حولها الأحداث . ومن الواضح أن فكرة الراوى مأخوذة من المسرح الملحمى البرختى مباشرة ، لكن نجيب سرور لا يذكر اسم الكاتب الألمانى ، بل يقدم عمله على أنه إسهام منه فى شعر الملاحم الذى أبدعه : هومير ، وفرجيل ، ودانتى ، وشكسبير ، وبايرون . والمتلقى الذى يخاطبه هذا الراوى هو الإنسان ، أيا كان ، وأينما كان ، وكذلك التاريخ .

والنص مقسم إلى لوحات ، وهذا تقسيم نجده عادة فى المسرح الحديث . فى اللوحة الأولى ، يقدم لنا الراوى ياسين :

« كان ياسين أجيراً من بهوت
جدعاً . . . كان جدع . . .
شاربا من بز أمه
من عروق الأرض . . . من أرض بهوت
كان مثل الخبز أسمر
فارع العود كنخلة
وعريض المنكبين
كالجمل
وله جبهة مهر لم يروض
وله شارب سبع . . .
يقف الصقر عليه !
غابة تفرش صدره ،
تشبه السنط الذى يحرس غيطاً»[٢٦] .

وفى اللوحة الثالثة ، يقدم لنا البطلة بهية ، ويرسم صورتها بعبارة شاعرية بسيطة وأصيلة :

« لم يكن بين الصبايا فى بهوت
مثلها . . . مثل بهية .
فهى كالتينة فى الغصن طرية . . .
وندية . . .
وشهية . . .
حارة كانت بهية
وحيية
مثلما كوز حليب
فى صباح بارد من شهر طوبة !
يانعة . . .
كانت . . . كما النعناع يانع ،
وكما البرسيم يانع ،
وكما الريحان يانع »[٢٧] .

وفى لوحتين ، يقدم لنا الكورس ؛ وهو شخصية جماعية تتوزع بينها جمل الحوار ، وتعلق على الموقف ، مثلما يحدث فى التراجيديا . ولسوف تلعب «هذه الشخصية» دوراً مهماً على مستوى الفعل ، فى خاتمة المسرحية . أى أن دورها لا يقتصر على القول ، وإنما يتعداه إلى الفعل .

هكذا قدم لنا نجيب سرور ، كما يفعل كل كاتب مسرحى متمرس ــ قدم الشخصيات والعلاقة التى تربط بينها . وتتمثل هذه العلاقة فى مشروع زواج ياسين من ابنة عمه بهية ، وكان هذا الزواج قد تقرر منذ أن كانا طفلين . ويسترجع الكاتب من الماضى بعض المعلومات التى تساعد على فهم الحاضر : كيف أن والد ياسين قد مات فى السجن ، لأن «الباشا» أمر بذلك ؛ وأمر الباشا «قدر» ، وكيف

ضاع نصف الفدان ، وكيف عوقب ياسين يوماً بالضرب ، . . . الخ .

بعد هذا التقديم ، «تعقد العقدة» : هناك عقبة ، تقف فى سبيل إتمام الزواج :

ضيق ذات اليد : «بكرة تفرج يا كريم» . ويعزو الكاتب هذا العامل إلى القهر الذى يمارسه الباشا الإقطاعى ؛ ومن ثم يتوقف الزواج على ما ينتهى إليه الصراع بين الباشا وياسين . ويحدس القارىء ـ المتفرج تطور الحدث من خلال وسيلة مسرحية فى المقام الأول : الحلم (ولنذكر أن «أوديب» سوفو كليس كانت عرضاً وتحقيقا للنبوءة التى تبدأ بها المأساة) ؛ حلم بهية ، وحلم ياسين . ويعلن الحلم عن تطورات الحدث . لكنه يبقى على عنصر التشويق ؛ لأنه يحتمل أكثر من تفسير . إلى جانب هذا ، يقدم الحدث فى تطوره مشهد حريق يفجر كل ما فى بهوت من قوة وتضامن ووحدة ، عندما يسارع أهل القرية إلى إطفائه . ويمهد هذا المشهد للخاتمة ، حيث يشعل أهل بهوت النار فى قصر الباشا ، بالقوة نفسها وبالتضامن نفسه . ويظل الحدث يتأرجح بين مشاهد الحب ، والحلم ، إلى أن يبلغ ذروته ، عندما يُطلب من بهية الانتقال إلى القصر لتعمل فيه . ويصبح ياسين حكما للموقف الذى يحسم باختياره المقاومة ورفض طلب القصر . وهنا تلتقى المشكلة الفردية الخاصة ــ قصة الحب ــ بالمشكلة العامة : حرمان أهل القرية من عائد عملهم ، لأن «الباشا» أمر بذلك . ويثور ياسين ، وتثور بهوت . ونكاد نجزم بانتصار الفلاحين المقهورين ، لكن انقلاباً مفاجئا فى الخاتمة يؤدى إلى مقتل ياسين . هكذا يتحقق حلم بهية ، ويتضح أن «ياسين وبهية» عمل درامى حقاً ، برغم وصف كاتبه له بأنه «رواية» . فنحن نجد فيه التقديم ، والحبكة والخاتمة ، والصراع ، والعقبة . . . الخ . وإذا كان لابد من إدراج النص تحت اسم معين ، يمكن أن نقول إنه مسرحية ملحمية شعبية .

جمع الكاتب فى هذا العمل بين القصص الشعبى ، وتمثله الأغنية الشعبية «يا بهية وخبرينى ع اللى قتل يا سين» ، والتاريخ القريب : أحداث جرت فى قرية من قرى الدلتا ، قبل ثورة ١٩٥٢ ، وشهدت أعنف تمرد للفلاحين على الإقطاع . ومن هذين المصدرين ، صاغ نجيب سرور عملاً قدم فيه رؤيته الخاصة عن العلاقة بين القاهر والمقهور ، ومفهومه الخاص للعدالة ، ووجد هذا العمل سبيله إلى خشبة المسرح ، برغم أن موضوعه «تاريخى» .

وماذا عن الشعر ؟ لقد عرف الكاتب كيف يوظفه توظيفا درامياً فعالاً . والشعر هنا مكتوب بالعامية والفصحى . وانتقد البعض الخلط بينها فى النص الواحد . يقول خيرى شلبى مثلا إن الكاتب «خانه التوفيق فى المزج بين الفصحى والعامية . فالمقطع الواحد نراه مكتوبا باللهجتين معا ، حتى إننى . . . فوجئت بأن لسانى يتعثر فى القراءة»[٢٨] . لكن الكاتب نفسه كان واعياً بالأسباب التى جعلته يختار هذين المستويين من اللغة ؛ فالفصحى وخصوصا الأجزاء الوصفية والروائية ، هى من نصيب الراوى ، أما العامية فتتمثل فى الحكم ، والأقوال المأثورة ، والأمثال السائرة ، والموال ، والأغنية الشعبية ، وحوار الشخصيات . وإذا كان الصدق يحتم على الكاتب إجراء الحوار على لسان الشخصيات بلغة تتناسب مع وضعها الاجتماعى ، وطبقتها ، وثقافتها ، فكيف نلوم نجيب سرور على استخدامه العامية فى الحوار بين أهل بهوت ، وهم من الفلاحين ؟

والشعر فى «ياسين وبهية» ماثل فى الرموز الإيحائية : الشال ، والمركب ، والحمامة البيضاء فى حلم بهية ، والظلمة والنور ، واللونين الأبيض والأحمر . . . ، الخ . وكل منها يلعب دوراً فى الحدث :

«شفتنى قال راكبة مركب
ماشية يامه فى بحر واسع . . .
زى غيط غلة . . . وموجه
هادى . . . هادى . . .
بحر مش شايفاله بر . . .
قال وإيه . . عماله أقدف .
والمراكبى . . .
ابن عمى . . .
ماسك الدفة ومتعصب بشال ،
شاله أحمر يامه خالص . . .
لونه من لون الطماطم .
جت حمامة بيضا . . . بيضا . . .
زى كبشة قطن . . . فوق راسه وحطت . . .
ويا دوب البر لاح . . .
إلا والريح جاية قولى . . .
زى غول مسعور بينفخ . . .
تقلب المركب وألاقى
نفسى بين الموج باسرخ . . .
يابن عمى . . .
يابن عمى . . .
قال وهوه . . .
ماشى فوق الموج بيضحك !
راح بعيد خالص . . . وفوق راسه الحمامة ،
برضو واقفة . . .
قمت م النوم . . . خايفة لاغرق ! »[٢٩] .

فالشعر ماثل فى الصور التى تنسجم انسجاماً تاماً مع سياق المسرحية ، وجوها ، وشخصياتها : النخلتان المعادل الرمزى للعاشقين ، والقطار الذى يعلن بصفيره عن موعد لقاء ياسين وبهية ، والحمام ، صديق بهية . . . الخ ؛ ماثل فى الإيقاع الموسيقى للموال والأغنية الشعبية واللازمة ، وكل هذه العناصر تؤكد المعنى وتعمقه ، وتدخل فى نسيج النص ، وتعد جزءاً لا يتجزأ منه ، وتتلاحم تلاحما عضوياً مع عناصره الدرامية .

والشعر هنا فى مستوى الموضوع والشخصيات ؛ فهو سهل ، وبسيط ، وعميق ، ومؤثر ، كما أنه يختار أشكالاً مختلفة ، وبحوراً مختلفة ، ويغير دائماً مكان القافية إن وجدت ، ويختار الكلمة المناسبة ، ولولا كل هذا لما استطاع المخرج أن يقدم عملاً يلفت الأنظار .

فى النهاية ، نورد ما قاله صلاح عبد الصبور عندما سُئل عما أضافه فى مجال الشعر فى مراحل مختلفة : «أعتقد أننى أضفت . . بضعة أشياء (. . .) ثالثها إضافتى فى المسرح الشعرى . ولعل هذا هو أهمها جميعاً . ولقد اخترت القالب الكلاسيكى لمسرحيتى الأولى مأساة

«الحلاج» . وكانت تعتمد على فكرة «سقطة البطل» الإغريقية . وبعد ذلك تعددت بى الاتجاهات . ففى «ليلى والمجنون» كان جزء من التجربة لغوياً . وكان السؤال ال[illegible] فى المسرحية هو : كيف نستطيع أن نروض الشعر لأمور الحياة الي[illegible]ة ؟ وفى «بعد أن يموت الملك» ، ومن قبلها «الأميرة تنتظر» ، لجأت إلى عالم الأساطير ، لا بمعنى الاستمداد من الأساطير ، بل بمعنى خلق أسطورة جديدة . ولعلى عبرت فى مسرحياتى عن الإيمان العظيم الذى بقى لى نقياً لا تشوبه شائبة ، وهو الإيمان بالكلمة»(٣٠) .

الهوامش

(١) شكرى عياد ، كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ .
(٢) موليير ، طرطوف ، الفصل الثالث ، المشهد الثالث .
(٣). Diderot ، Oeuvres esthetiques , Editions Gornier , 1965 , f 149 .
(٤) المرجع السابق ، ص ١٥٣ .
(٥) المرجع السابق ، ص ١٥٤ .
(٦) فيكتور هيجو ، مقدمة كرامويل .
(٧) انظر Samia Assaad Chahine : **La Dramaturgie de Victor Hugo** Paris, Nizet, 1970.
(٨) M . Maeterlinck , **Tresor des Humbles** , Paris , Mercure de France , 1896 , "Le tragique quotidien" .
(٩) ميترلنك ، بيلياس وميليزاند ، الفصل الثالث ، المشهد الثانى .
(١٠) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ، ١٩٧١ ، ص ١٥١ .
(١١) الأدب العربى المعاصر فى مصر ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، الطبعة السابعة ، ص ٧٩ .
(١٢) المرجع السابق ، ص ٨٠ .
(١٣) المرجع السابق ، ص ٨١ - ٨٢ .
(١٤) دراسات فى المسرح والشعر ، القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٥ ، ص ٨١ - ٨٢ .
(١٥) «إن هذه الصور الشعرية التى يوظفها المؤلف دراميا تمثل امتزاج المسرح بالشعر بحيث تنسحب دلالات الصورة على الموقف ، وبحيث يهب الموقف الصورة عمقها» . (المرجع السابق ، ص ٥٠) .
(١٦) الأهرام ، ١٩٦٤/١٢/٥ .
(١٧) فؤاد نور ، الثقافة ، ١٩٦٤/١٢/٢٩ .
(١٨) منسى يوسف ، الأخبار ، ١٩٦٤/١٢/٢٩ .
(١٩) ياسين وبهية ، مكتبة مدبولى ، بدون تاريخ ، ص ١٣٥ .
(٢٠) محمود أمين العالم ، المصور ، ١٩٦٤/١٢/١١ .
(٢١) الأخبار ، ١٩٦٤/١٢/٧
(٢٢) الرسالة ، ١٩٦٥/١/٧ .
(٢٣) الجمهورية ، ١٩٦٤/١١/٢٩ .
(٢٤) إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، ص ٢٧٩
(٢٥) ياسين وبهية ، ص ٨ .
(٢٦) ياسين وبهية ، ص ١١ .
(٢٧) ياسين وبهية ، ص ٢٤ .
(٢٨) فى المسرح المصرى المعاصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ١١٨ .
(٢٩) ياسين وبهية ، ص ٢٦ .
(٣٠) تجربتى فى الشعر ، مجلة فصول ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص ١٨ .

الواقع الأدبي

(الأرض) و (زينب)
ثلاث مقاربات لـ (التناص والتخطي)

الحبيب الدائم ربي

تمهيد منهجي : ١ ــ عملان روائيان تختلفان[1] كتابة وشروط : ذانك هما (زينب) للدكتور محمد حسين هيكل ، و (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوى . (زينب)[2] تنهض من مناخ ما قبل (ثورة الزغاليل) ، و (الأرض) تستمد مصلها من ثلاثينيات هذا القرن[3] ، برغم أنها لم تُكتب إلا بعد « الثورة »[4] .

إن المسافة بين التاريخين تتولد عبرها مسافات نوعية جديدة فى ثنائيات متجانسة: كاتب/كاتب ، واقع/واقع ، حاكم/حاكم . . . الخ . أو ثنائيات غير متجانسة : كاتب/واقع ، كاتب/حاكم ، حاكم/واقع . . . الخ .

٢ ــ وإذا كان عامل التأثير والتأثر ـ بخاصة فى الأدب ـ يقفز على الحدود الإقليمية للثقافة القومية ويشكل مبحثاً من مباحث الأدب المقارن ، فالمقارنون لم يتفقوا بعد على توحيد خُطتهم[5] ؛ بل إن الأدب المقارن لازال يوُصَمُ بأنه (ثرثرة عن الأدب وليس فى الأدب) : فمن أين يستمد حديثنا (شبه المقارن) مشروعيته ؟ أليس تخصيص حديث موحَّد للأثرين المذكورين مثاراً لأسئلة لا تنتهى إلا لتبدأ ؟!

٣ ــ ندرك جيداً أنه لا يجوز الحديث عن أدب مقارن ـ عند المدرستين الفرنسية والأميريكية ـ إلاّ فى حالة وجود عملين متباينين على مستوى اللغة والانتماء . لكننا الآن بصدد إنجازين كلاميين للغة واحدة (مع الإلحاح على التمييز السوسيرى بين اللغة والكلام) ، ويقفان على أرض ـ لم نَقُلْ أرضية ـ واحدة . وربما قد يكون هذا التماثل شفيعاً ليشملهما تناوُلنا فى سياق واحد ، ثم أليس الاختلاف بينهما ـ ولو على مستوى زمن الكتابة ـ مبرراً كافياً لمثل هذا الحديث ؟!

٤ ــ إن حديثنا وهو يتوق إلى أن يكون نصّيا فى منطلقه (مرحلة الفهم) لن يخسر انسجامه إن بدا أحياناً حديثاً عن النص (مرحلة التفسير)[6] ؛ فالنص لا ينبث فى فراغ ، و « الأشياء تسبق الألفاظ ، وتبقى الألفاظ فى المؤخرة كالأكاذيب »[7] ، حتى لو اعتبرناه ـ أى النص ـ تشكيلاً لغوياً صرفاً لا يحيل على مرجع خارجى وإنما على ذاته ؛ فاللغة ظاهرة اجتماعية من قبلُ ومن بعد ، ولا وجود للغةٍ خارج المجتمع !

لن تكون محاولتنا ـ إزاء النصين الروائيين موضوعى الدراسة ـ سوى جزئية نرمى من خلالها إلى رصد ما يُوَحِّد/يميز النصين من عناصر « مهيمنة » ، ونسعى إلى تجلية القطيعة والاستمرار ؛ الانفصال والاتصال عبر مفهومين نقديين إجرائيين هما : التناص والتخطى .

٥ ــ وبرغم أن الأستاذ عبد الله العروى يرى أن « وضوح المفاهيم المستعملة لا توصل [كذا] بالضرورة إلى إدراك الواقع لكنها على الأقل تخلص الباحث من التساؤلات الزائفة »[8] ، فإنه غدا من التقليد المنهجى ، بل ومن اللازب ، أن يكشف الدارس عن أدواته ويدقق ـ قدر الإمكان ـ فى مصطلحاته ، التى يفرض عليها التداول انزياحات تقل أو تكثر كلما انتقلت من حقل معرفى إلى آخر ، إن لم يكن ذلك داخل الحقل الواحد نفسه . ذلك أن الدارس قد ينحت منها ـ فى حالات ـ ما يخدم غرضه ، مضيفاً إليها أو ناقصاً منها حمولات لم يتواضع عليها واضعوها . وقد يكون هذا شأننا مع التناص والتخطى .

أ ـ حد التناص :

نفرد القواميس اللغوية[9] لمادة (ن . ص . ص) مساحة تغطى عموداً من أعمدتها . فالنص : الكلام المنصوص . الجمع نصوص . والنص من كل شيء : منتهاه . النص من الكلام ما لا يحتمل إلا معنى واحداً أو لا يحتمل التأويل . تناص القوم أى ازدحموا . . الخ . ودون أن نبدد جهودنا فى حفريات المعاجم لتحديد ماهية « النصية » لغوياً ، ومن ثم بوصفها قيمة سوسيو ـ ثقافية[10] من خلال البحوث الحديثة المختلفة ، فإننا سنركز على تداخل (ازدحام !) النصوص أو التناص Intertextualité .

ففى معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة[11] نجد هذه التعريفات :

١ ـ يعد (التناص) ـ عند (كريستيفا) ـ أحد مميزات النص الأساسية ، التى تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها .

٢ ـ ويرى (سولير) ، (التناص) ، فى كل نص يتموضع فى ملتقى نصوص كثيرة ، بحيث يعد قراءة جديدة/تشديداً/تكثيفاً .

٣ ـ ويكون (التناص) ـ طبقات جيولوجية كتابية ـ تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد ـ لمواد النص ـ بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبى على أنها تحويلات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مُكوِّن أيديولوجى شامل .

٤ ـ وظهر التناص مقترناً بالتحليلات التحويلية عند (كريستيفا) فى (النص الروائى) .

٥ ـ ويرى (فوكو) ، أنه « لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر ، ولا وجود لما يتولد من ذاته ؛ بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ، ومن توزيع الوظائف والادوار » .

٦ ـ أما (بارت) ، فيخلص إلى أن « لا نهائية » (التناص) هى قانون هذا الأخير .

وإذا كان الفضل فى تحديد مصطلح (التناص) يرجع إلى جوليا كريستيفا Julia Kristeva فى كتابها (السميوطيقا Semeiotiké) الصادر عن دار سوى Seuil فى سنة ١٩٦٩ ، فإن جهوداً كبرى قد بذلها دارسون آخرون ـ لم يذكرهم معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ـ نذكر منهم ميخائيل ريفاتير M. Riffaterre وجاك ديريدا J. Derrida ، وجيرارجنيت Gerard Genette . وهذا الأخير هو الذى سعى إلى رصد مجموعة من أنواع (التناص) تبدأ بالأكثر ملموسية لتنتهى بالأكثر تجريداً . بمعنى أن هذه المجموعات الخمس من (التناص) التى حددها (جنيت)[12] ، تشمل تعريف (كريستيفا) البسيط لـ (التناص) بوصفه (حضوراً صريحاً لنص أدبى داخل نص آخر)[13] ، كما تشمل تعريفات أخرى كمفهوم (الحوارية) Dialo-gisme الباختينى ـ نسبة إلى ميخائيل باختين ـ ، والمفاهيم العربية كـ (المعارضة والمعارضة الساخرة والسرقة والمناقضة)[14] ، وكذا (الاقتباس والاكتفاء والاحتباك والتمثيل وائتلاف المعنى مع المعنى ، والتلميح والعنوان والتوليد[15] . . الخ) . إن الفروقات بين النقاد فى استعمال (التناص) ، وإن كانت معرقلة لحصر حدود هذا المصطلح ، فإنها من جهة ثانية تكشف عن عمقه الثر ومجالاته التداولية الأوسع .

ونحن لن نذهب بالمفهوم إلى أقصاه ـ كما فعل فوكو ـ فنفترض التناص فى كل تعبير[16] . كما لن نقف عند تصور (سولير) وإنما سندفع بالمفهوم إلى « منعطف » آخر ، حيث (التناص) فيه لا يشمل النصوص التى تتماثل/تتقاطع فى نقط معينة فحسب ، وإنما يشمل أيضاً تلك التى تتفارق/تتناقض مع غيرها ، لنخلص إلى أن (التناص) هو (المجال النصوصى) الذى يتحرك ضمنه نص ما ؛ فالنهار مثلاً لا يتناص مع نهار آخر يماثله فحسب ، بل يتناص ـ كذلك ـ عبر عملية ضدية مع الليل ؛ فالليل أقصى حدود النهار . ولعل جماعة تيل كيل Tel quel[17] ـ عبر سياق لا يختلف عن سياقنا ـ قد أحسنت التعبير وهى تضع (النص الأقصى) بوصفه دلالة على رِبَاء النص الأدبى على حدود ليس من السهل إدراكنا لها ؛ فـ « النص يشبه نجماً تحيط به النجوم من كل جانب ، ولا يمكن فهم تاريخه وحركته ولمعانه إلا بربطه مع حركة الفلك ككل . والنص المعزول أسطورة وجريمة لا يقدم عليها إلا الجاهل الغبى ذو البعد الواحد ؛ ذلك أنه عالم متشابك متقاطع متواصل متباعد متآلف متنافر ؛ ومن ثم لا يستطيع خط واحد مسطح على ورقة جامدة أن يفهم حركته وصيرورته » . و « النص جزء من كل ، وليس جزءاً لا يتجزأ يدرس بمفرده ، ولو افتراضاً . إنه حى له ماض وحاضر ومستقبل ؛ إنه تاريخ حيوى ؛ لأنه نابع من تاريخ الإنسان ، لذا فهو محرِّك (بكسر الراء وتشديدها) ومتحرك ، ويسير دائماً فى عدة مسارات »[18] . لذا فإن (زينب) ستُشكِّل ـ عندنا ـ واحداً من خيوط نسيج (الأرض) ، و (الأرض) تمثل المجال الأقصى والامتداد المستقبلى لـ (زينب) !

ب ـ حد التخطى :

(تخطى تخطياً واختطى اختطاء)[19] تخطاه إلى كذا . أى جاوزه وسبقه . و (التخطى) Aufhebung[20] عند هيجل هو مجاوزة الشيء بعد تمثله ؛ حذفه مع الإبقاء عليه . و « قراءة الاجترار ، حين تعجز عن استيعاب النص الغائب أو محاورته ؛ أى حين تلغى إمكانية نفى جزئى أو كلى له ؛ على حسب تعريف كريستيفا Kristeva ، تكتفى بالنص الغائب بوصفه استهلاكا ؛ وتلك هى علاقة العجز والقصور ، لا علاقة الفعل والتخطى »[21] .

والكتابة قراءة تتم عبر الوجود والنفى والصيرورة بوصفها مقولات منطقية هيجلية . فبدلا من « أن يتقدم الفكر إلى الفوارق بين الأشياء يسعى إلى الهوية بينها ؛ أى أنه يسعى إلى ضم الجديد إلى نمط معروف سلفاً . غير أن هذا السعى إلى الهوية بينها يقتضى افتراض وجود تنوع ؛ أى وجود أشياء هى [هى] نفسها ، وإلا استحال الجمع بينها فى هوية ، ويقتضى أيضاً ألاّ تكون هذه الأشياء الشيء نفسه »[22] .

إن مفهوم (التخطى) ـ كما نريده على الأقل ـ يقتضى فهماً وتمثُّلاً أكيدين ، ثم مجاوزة وترقياً . وعلى الرغم من كوننا ـ منهجياً ـ مضطرين إلى الفصل بين (التناص) بوصفه مصطلحاً راجَ فى الدراسات النقدية الأدبية ، و (التخطى) بوصفه حدّاً من الحدود الدياليكتيكية فى المنظومة الهيجلية ، فإننا نلح فى هذه الدراسة على عد (التناص ـ التخطى) مصطلحاً واحداً لا يجعل من النص الأول (زينب) نموذجاً للمحاكاة وصورة نموذجاً ، فى حين يجعل من النص الثانى (الأرض) إبداعاً مجاوزاً .

إشارة أخيرة ، نعلنها فى هذا المدخل المنهجى ، هى أننا لا نجهل مساوىء نقل المصطلحات ، وجعل النص (الروايتين) مبرراً للمصطلح والسقوط أسرى المنهج . إن هدفنا هو النص وما يثيره من إشكاليات ، ليس (التناص ـ التخطى) سوى جزء منها .

المقاربة الأولى :

« التناص ـ التخطى » من الداخل (زينب) بوصفه نصاً غائباً ـ حاضراً فى (الأرض)

قراءة (الأرض) تستحضر نصوصاً روائية أخرى كـ (فونتمارا Fontamara) للإيطالى سيلونى[٢٣] ، و (الأرض La terre) للفرنسى إميل زولا ، وربما كتابات لم يتسنّ لنا الاطلاع عليها . إلا أن هذا الاستدعاء/التناص مهما بولغ فى أهميته ومصداقيته قد يبقى من باب التوارد البنيوى أو الوقائعى الذى غالباً ما يكون عفوياً لدى الكاتب ، واعتسافياً لدى القارىء[٢٤] . أما (زينب) ، فتبرز فى (الأرض) نصاً يتقاطع / يتناص فى قصّدية مُلِحّة ، لا عبْر تضمين ، وإنما من خلال إشارة عارية ومؤكّدة تشغل ما يغطى صفحة كاملة من الحجم الكبير .

فإذا كانت جُملة « كنتُ أسترجعُ دائماً كتاب (الأيام) ، و (إبراهيم الكاتب) و (زينب) » (ص ٢٦٥) تضع داخل نص (الأرض) نصوص : طه حسين وإبراهيم عبد القادر المازنى ومحمد حسين هيكل على مستوى واحد من الحضور ، فإنّ الجملة التالية تمنح (للأيام) حضوراً أكثر من غيرها (وكنت أرى فى قريتى أطفالاً عديدين أكلَ الذبابُ عيونهم كالقرية التى عاش فيها صاحب الأيام) ص ٢٦٥ . (الأقواس من عندنا) . وفى الجُمل الموالية ستطفو (زينب) ، فى حين نرى (الأيام) و (إبراهيم الكاتب) تغوران كما تغور (الأرض) لزولا ، و (فونتمارا) لسيلونى و . . . . ، ـ نجد أنفسنا مباشرة مع نصّ ـ زينب ـ يؤكد حضوره على « جسد » رواية (الأرض) . لِننصت إذن إلى حضور النص داخل النص : (زينب) داخل (الأرض) :

« وتمنيتُ لو أن قريتى كانت هى الأخرى بلا متاعب ، كالقرية التى عاشت فيها « زينب » ؛ الفلاحون فيها لا يتشاجرون على الماء ، والحكومة لا تحرمهم من الرى ، ولا تحاول أن تنتزع منهم الأرض ، أو ترسل إليهم رجالاً بملابس صفراء يضربونهم بالكرابيج ؛ والأطفال فيها لا يأكلون الطين ولا يحط الذباب على عيونهم الحلوة !

« وتمنيتُ لو أن قريتى هى الأخرى كقرية « زينب » ، لا ينزل فيها من الرجال والنساء بعد البول دم وصديد ، ولا يَدْهَم أهلها المرض المفاجىء فى جنوبهم ؛ فيتلوى الإنسان منهم لحظة ، ويطلق صرخات يائسة فاجعة من حدة الألم ثم يسكت . . . يسكت إلى الأبد !

« كانت قريتى هى الأخرى جميلة كقرية « زينب » ، وأشجار الجميز والتوت تمتد على جسرها وتلقى ظلالها المتشابكة على ماء النهر .

« وكان النهر فى الظهر يبدو تحت أشعة الشمس كصفحة من فضة ، وفى الأصيل يبدو من ذهب ، وفى الليل كان مختلجاً قاتماً يتسكع فى طريقه إلى المجهول كالحياة فى قريتى !

« وفى حوض الترعة من قريتى ـ حيث تنتزع الحكومة الأرض ـ كانت الحقول مُجلّلة بمساحات رائعة بيضاء من القطن ، وعلى حوض الجسر تمتد السماء بلا نهاية فوق خضرة متموجة من حقول الذرة ، تتراقص ذوائبها الشقراء . وكان النساء فى قريتى يَحملْن الجرار ، كنساء القرية التى عاشت فيها « زينب » ، وكانت لهن أيضاً نهَود .

« ومن بينهن كانت وصيفة ضاحكة ريانة مفعمة بيضاء تثير الخيال . . أكثر مما كانت « زينب » فى الكتاب الذى قرأته ! ولكن وصيفة كانت شاحبة بعض الشىء . . كان شىء ما يحبس بعض الدم على وجنتيها ، ويلقى على فتنة وجهها لونا من الذبول ، ويحبس كنوز جسدها الأنثوى ، وانطلاق نفسها مع الحياة . .

« على أن قرية « زينب » لم تعرف طعم الكرابيج ، كما عرفت قريتى . ولم تذق قرية « زينب » اضطراب مواعيد الرى ، ولم تجرب بول الخيل يُصبُّ فى الأفواه .

« ولم تعرف قرية « زينب » زهو النصر وهى تتحدى القضاء والإنجليز والعمدة ، وتنتصر لبعض الوقت .

« و « زينب » التى لم تكن أبداً على الرغم من كل شىء جميلة كوصيفة . . لم تذهب إلى قاعة الطحين ذات يوم لتعود إلى أمها باكية . . كما صنعت وصيفة عندما رأيتها لأول مرة ، بعد أن انقطعت عن رؤيتها طوال شهور الصيف ! » (الأرض ص ص ٢٦٥ ـ ٢٦٦) .

هذا النص يمثل عندنا (عينة تجريبية) من (عينة ضابطة)[٢٥] للقبض على (التناص ـ تخطى) كما رسمنا حدوده سلفاً .

وللحد من تدفقه[٢٦] نرى مَنْهجة « بياناته » وتبويبها قبل تفريغها :

أ ـ الثوابت المشتركة

بين الروايتين من خلال النص المذكور أعلاه :

من الثوابت المشتركة بين (الأرض) و (زينب) نجد :

القرية ـ الفلاحون ـ الحكومة ـ الأطفال ـ الرجال والنساء ـ (فتاة جميلة) . إلا أن هذه الثوابت لا تُشكّل سوى ملامح الإطار الكمية ؛ لذا سنقترح الإطار (الشكل) التالى بوصفه خطوة أولى نحو تحديد التماثل والتباين فى الروايتين :

(١) التماثل :

الثوابت	« زينب »	« الأرض »
١ ـ الطبيعة	جميلة	جميلة
٢ ـ عادات النساء	ملء الجرار من الترعة	ملء الجرار من الترعة
٣ ـ فتاة (جميلة)	زينب	وصيفة

(٢) المتغيرات بين الروايتين فى إطار الثوابت :

الثوابت	المتغيرات	
	« زينب »	« الأرض »
٤ - القرية	بلا متاعب/مسالمة	ذات متاعب/متمردة
٥ - الفلاحون	لا يتشاجرون على الماء	يتشاجرون على الماء
٦ - الحكومة	لا تحرم الفلاحين من الرى	تحرم الفلاحين من الرى
	لا تنزع منهم أرضهم	تنزع منهم أرضهم
	لا ترسل إليهم رجالاً	ترسل إليهم رجالاً
٧ - الأطفال	لا يأكلون الطين	يأكلون الطين
	لا يحط الذباب على عيونهم الجميلة	يحط الذباب على عيونهم
٨ - الرجال والنساء	لا ينزل منهم دم وصديد	ينزل منهم دم وصديد
	لا يدهمهم مرض مفاجىء	يدهمهم مرض مفاجىء

إذا كانت الخانة الصغيرة رقم (١) تكشف التماثل بين الأثرين الروائيين ـ على مستوى الظاهر ـ فإن الخانة (رقم ٢) تبين عن الاختلاف الجوهرى بينهما حضوراً وغياباً ، إيجاباً وسلباً . والسؤال الذى يقفز إلى الذهن هو : هل كان هذا (النص البؤرى)[٢٧] مخلصاً لروح الروايتين فى اختزاله لهما؟ يفترض الجواب عن ذلك تفحص الروايتين انطلاقاً مما حددناه من ثوابت ، ومن ثم مقارنة الحصيلتين (أى ما سنحصل عليه ونحن نتتبع كل رواية على حدة لتحديد سمات الثوابت المشتركة بينها وبين الرواية الأخرى) ، هذا من جهة ، ومقارنة ذلك بما أسميناه المستوى الظاهر لـ (النص البؤرى) من جهة أخرى .

١ ـ زينب ـ هيكل .

١ ـ ١ القرية : تتحدد القرية فى « زينب » بوصفها محيطاً لمركز ؛ هامشا تظل ، ونكرة تبقى ، حتى وهى تبدو متخمةً بالوصف ؛ إنها (مناظر وأخلاق ريفية)[٢٨] . بعبارة واحدة ؛ إنها مصر (خارج القاهرة)[٢٩] .

١ ـ ٢ الفلاحون: علاقة الفلاحين ببعضهم نموذجية ، مليئة بالمودة والحب ؛ ولكنها فى المقابل بئيسة شقية برغم أنهم لا يحملون وعياً ـ ولو فطرياً ـ يؤهلهم لإدراك ظروفهم : « ولكنهم ما كانوا ليحسوا بذلك أو ليألموا له ، وقد تعودوه كما تعوده آباؤهم من قبلهم ؛ تعوّدوه من يوم مولدهم فانتقل إليهم بالوراثة وبالوسط . وتعودوا ذلك الرق الدائم ينحنون لسلطانه من غير شكوى ومن غير أن يدخل إلى نفوسهم قلقاً » . (زينب ص٩٢) . إن الفلاحين اعتادوا (صخرة سيزيف) السرمدية . (وما كان لأحد من العمال [المقصود بالعمال أولئك المستأجرين فى حقول الفلاحة] أن يشكو حَرّ الشمس أو لظى القيظ . هم يسيرون دائماً بخطى ثابتة وأقدام قوية . لهم اليوم من الصبر والاحتمال ما كان لأجدادهم فى العصور الفائتة . ذلك الجلَد الذى يبتدىء مع القِدم ويسرى فى الزمان من فلاح فرعون إلى فلاح اليوم ، والذى يجود على هذه الطائفة التعيسة بشىء من السعادة فى الحياة ، ويجعلها أمام تلك اللانهاية من الفقر تحتمل مضض الأيام وعلى وجهها الناشف ابتسامة القانع » : (زينب ص ص ٣٠ ـ ٣١) .

١ ـ ٣ ـ الحكومة/السلطة :
(يتغير الحكام ولا تتغير السلطة !)

تتلخص السلطة فى « زينب » فى مجموعة لا متجانسة فى الظاهر ، وتلتقى فى الباطن : « صار الناس ما بين آسف لحادث حدث ، أو متألم من ظلم الحكومة وتعسفها قصداً ، أو ضاحك بين أسنانه إن قُرىء أمامه تصريح وزير (. . .) أو متهيج ساخط لما ارتكبه بعض الموظفين الإنجليز من الحماقات . . . » . (زينب ص ١٦٧) . وأيضاً تتعدى السلطة الأجهزة (القمعية) إلى أجهزة (أيديولوجية) ـ بالمفهوم الألتوسيرى ـ فيحتل « الشيخ مسعود » مكانة مرموقة تخول له استغلال الناس باسم السماء ! : « جاء إلى القرية الشيخ مسعود أحد أشراف المديرية ومن مشايخ الطرق المعدودين فيها . وجاء وفى انتظاره أبناؤه الكثيرون . وكلهم فرح بمجىء عمه منتظر أن يقبل يده الطاهرة ، وإن كان متوجساً خيفة أن يكاشفه هذا الولى الصالح المقرب إلى ربه » . (زينب ص ٢٥٦) . ومن هنا غدت سلطة (آلهة الأرض) كقدر سماوى : « ينتظرون قضاء الله وقضاء الحكومة فى أرزاقهم وفى عيشهم » . (زينب ص ١٦٩) . إنه يقين رسّخته العادة فى الشعور واللاشعور : « فى تلك الساعة تصورتْ نفسها وهى ترفض ، ورأسها فى السماء ، ويد الله ويد الحكومة فوق قوة هؤلاء المتحكمين » . (زينب ص ٦٦) . إن الحكومة ـ و (لو) فى قرية « زينب » ـ لا تتكلم سوى لغة الكرباج والتشدد فى الضرائب » . (زينب ص ١٧٠) .

إن بؤس الفلاحين ، إذن ، مردودٌ إلى ممارسات السلطة بكل تجلياتها . فما موقفهم منها ؟ لقد أوضحنا أنه موقف عادة ؛ عادة سيئة ؛ عادة خضوع . ومن الخطأ حسبان خضوع الفلاحين انطفاءً كُليًّا لشعلة التمرد ؛ بل إنهم فى جلساتهم الحميمية يُفرّغون عن أنفسهم بانتقاد (الحكومة) : « وأنحوا على الآخرين من سياسيى البلد باللائمة ، وتدرجوا إلى الحكم عليهم بأنهم مخطئون ، ثم حكموا عليهم بالجنون » . (زينب ص ٣٤١) .

١ ـ ٤ الأطفال :

حضور الأطفال فى « زينب » حضورُ ذِكْرى ؛ ذِكْرى كبار . ولا ملمح لطفل معين سوى صفته بما هو يختلف عن كل الأبناء « لم نقدر على القول بأنْ تَرْكَه الحرية لأولاده . . . » (زينب ص ٢٥) . إنهم أرقام فى سجل عدد أفراد الأسرة : « فقد بقى له يوم مماته اثنا عشر ولداً من ذكور وإناث . ولهذا كانوا يتفاوتون فى السن ما بين خمسين سنة لأكبرهم وثلاث لطفل لا يزال فى حضن أمه الشابة » : (زينب ص ٢٤) .

١ ـ ٥ الناس والمرض :

« فى هاته القرى المصرية حيث الهواء الطلق والشمس الدائمة والحياة الهادئة قَلَّ أن يتصور إنسان مرضاً كالسل . وغاية ما يصل إليه خيالهم أن يحسبوا المصاب به محسوداً من عين خبيثة أو ناله بردٌ أو نحو ذلك » . (زينب ص ٣٤) . فإذا كان هذا تصور الناس عن المرض فالواقع عكسُ ذلك . إن المرض القابع فى هؤلاء الكادحين ينتظر الفتك بهم . وكانت « زينب » بداية هذا الفتك:« ولم تصل غرفتها حتى عاودها السعال محملاً صديداً ودماً» . (زينب ص ٢٣٤) .

١ ــ ٦ الطبيعة :

إنها مشهد (كارت بوسطالي) يتعدى صفته بما هو واقع إلى (ميتاواقع) يجعل من الصعب تلمس خصوصياته : مشهد ، لحظة شعرية ... الخ : « فإنْ أنت تابعت سيرك (. .) رأيت في البحر اللجى من شعاع حائر في السماء الأطفالَ والفتيات وقد انثنوا فقبضوا بشمالهم على سيقان القمح النائم بعضه فوق بعض كأنه نشوان طرب بتلك العوامل الكثيرة التي تبعث إلى قلب المحزون ما يستخفه ويستهويه » . (زينب ص ٢٠) .

إنه من الصعب حصر الطبيعة في « زينب » بوصفها فضاء (زمكانيا) له حضوره خارج الذات . إنها طبيعة (رومانسية) : « بعد أن حمله الهواء على موجاته ونادى به الليل الصامت في كل الأنحاء،والقمر قد انحدر إلى المغيب،ينظر إليها نظرة الصب قد ناله الشحوب فهو ذاهل في نشوته . وأحاطت بذلك غيطان القطن الأخضر مايزال طفلاً » . (زينب ص ٢١) .

١ ــ ٧ . عادات النساء:

النساء في « زينب » جزء ــ حريم ــ من مشهد رتيب : لاشيء ينتظرهن عدا الإنجاب والغسل والطبيخ :« ألم تتزوج غيرها من قبل راضية أو غاضبة حتى إذا انقضت أيام الصغرنة والخلاف مع زوجها اتفقا وصارا أحلى من العسل (. . .) ، وقام كل منهما بدوره في الحياة ؛ يشتغل هو في الغيط نهاره وتعمل هي ما من شأنه أن يعمل في الدار ، وتُرضع الأولاد متى كان لهما أولاد ، وتذهب له بفطوره كل نهار وتعاونه في عمله (. . .) وتنصرم هكذا الأيام والشهور والسنون وينقضي العمر » . (زينب ص ٦٧) .

ولا شيء يقتل الزمن عندهن غير الثرثرة . « قضوا زمنهم في معروف القول ثم قاموا والسيدات آسفات على الساعات اللذيذة . . » (زينب ص ٢٠٩)

١ ــ ٨ . زينب :

إنها أكثر من فتاة ، وجمالها لا يوجد إلا في الخيال : « وقد أبدعت الطبيعة في زينب وأعطتها بذلك تاجاً . . » . (زينب ص ١٨) . وهي بذلك تجاوز الجمال المألوف : « فكان إذا نظر لعيونها النجل رأى كأنها تشف عن عالم مملوء بالحب والرغبة ، وإذا بصر بها وهي تسير بخطاها الثابتة نمَّ له ثوبها عن جسمها الخصب . . . الخ » .

٢ ــ الأرض ــ الشرقاوي .

٢ ــ ١ القرية :

هي بدورها تمثل الهامش ، في مقابل القاهرة الممثلة للمركز . وتتلخص في مداومة الفقراء على «صراع لا يهدأ من أجل القوت » . (الأرض ص ٣) .

٢ ــ ٢ الفلاحون :

عكس ما رأيناه في « زينب» . تتصف علاقة الفلاحين في « الأرض » بالشراسة مع بعضهم : « كان من الممكن أن يصنع كل واحد بجسد أخيه أي شيء . أن يقذف به إلى أعماق الماء . . أن يقطع منه . . وحتى أن يأكله ! » . (الأرض ص ١٣٠) . إنه الصراع العنيف والمجنون يتأجج بين الفلاحين . إلا أنه ينبغي التنبيه إلى أن هذا لا يعني أنهم يحملون حقداً لبعضهم برغم اختلافاتهم ومشاجراتهم ؛ فالأرض وحدها تجمعهم وتشتتهم ، والأرض وحدها سبب صراعاتهم مع بعضهم ومع الآخرين . ومعيار الدفاع عن شرف الأرض هو الذي يتحكم في علاقة الفلاحين فيما بينهم . فـ « باسم الدفاع عن حياة الأرض ؛ عن الحياة نفسها ، مضى كل فلاح يضرب ويضرب بلا توقف كل من يريد أن يناقش حق الأرض في الماء » . (الأرض ص ١٣٠) . و « لكنهم الآن أمام ضياع جاموسة مسعود أبو القاسم يحسون فجأة أنه عندما تنزل الكارثة برجل أو امرأة فكأنما نزلت بهم جميعاً (. . .) كانوا كلهم يعانون في وقت واحد لحظات خاطفة من نفس اليأس المخيف » . (الأرض ص ١٣٣) .

٢ ــ ٣ الحكومة/السلطة :

إنها القمع المسلط على البسطاء : « وكان المأمور ينقل بصره بين الرجال الذين يتكلمون وأيديهم تتحسس أجسادهم الممزقة من لذع السياط . . . وكظَمَ غيظه ، وقال بهدوء ، إن الفلاحين الثلاثة الذين تكلموا هم حمير لا تفهم ، وسيربطهم طول النهار في اسطبل الخيل » . (الأرض ٢٠٥) . فالحكومة في « الأرض » تنهج العنف لتكميم أفواه الناس ، و « تتلف أراضي خصومها وتخرب متاجرهم ، وقد منعت الماء بالفعل عن مساحات كبيرة من الأرض ، وأطلقت رجال البوليس يعذبون الفلاحين هنا وهناك » . (الأرض ٢٢٥) . لكن فلاحي « الأرض » برغم قسوة السلطة إزاءهم يتحدونها لا بالسخط المكتوم وإنما بالقول والفعل . « يدقوا حديد الزراعية ؟ بقى جايبين حديد الزراعية ؟! هيه الحكاية خلاص ؟ ياخدوا منا الأرض علشان يعملوا زراعية للباشا ! سلامات يا باشا ! وأيمان النبي يا شيخ لارميهم لك في الترعة ، وحياة النبي لازرعهم زرع بصل . . يا خدوا منا الأرض إزاي ؟» . (الأرض ص ٢١٨) .

وبرغم لاتكافؤ القوى بين الفلاحين والسلطة فإن القرية (تنتصر لبعض الوقت) . وقد أسهم في هذا (الانتصار) الرجال والنساء على السواء : « وبدأ النساء يجمعن الطوب من على الأرض ويقذفن بها الخفراء » . (الأرض ١٩٢) .

٢ ــ ٤ الأطفال :

إن أطفال القرية في رواية « الأرض » (أكثر صفرة وهزالاً) : « ينبشون في الحقول عن الطعام » (الأرض ص ٣) . مرضى العيون : « كانت بقرته تدور في الساقية وإلى جوارها غلام يدعك عينيه » . (الأرض ١٢٥) . إنهم كالكبار ـ تماما ـ ملتحمون بالأرض والتراب « كنا (. . .) نستحم في ترعة صغيرة إلى جوار دور القرية ، وكنا نحن الصغار من أولاد وبنات نمرغ أجسادنا على التراب ، ونكسو وجوهنا ورؤ وسنا بالطين ، لنصبح شكل العفاريت . . ثم نقفز إلى الترعة الصغيرة ، ونغطس في الماء المثقل بالطمى ، وزعيقنا يختلط بصياح الأوز والبط . . . » . (الأرض ص ٥) .

٢ ــ ٥ الناس والمرض :

إن مرض فلاحي « الأرض » مَبْعثُه السلطة . وبؤسهم تولده الفاقة والعوز ؛ بل بؤس الأرض التي تنزعها منهم الحكومة لتسلمها للباشا : « الباشا . . باشا . . . ووراءه وحوله في عاصمة الإقليم

رجال يحكمون بالسجن ، ويضعون الناس فى حبس المركز ليشربوا بول الخيل . . » . (الأرض ص ١٢٧) .

إن السلطة هى ميكروب المرض الذى يدهم الناس فى « الأرض » ، فيصقون الدم وينزل منهم ـ رجالاً ونساء ـ « بعد البول دم وصديد . . » ؛ فـ « يتلوى الإنسان منهم لحظة ، ويطلق صرخات يائسة فاجعة من حدة الألم . . ثم يسكت . . . يسكت إلى الأبد . . ! » . (الأرض ص ٢٦٦) .

٢ ـ ٦ الطبيعة :

هى أيضاً جميلة ، حزينة ، وباعثة على الشفقة والألم : « كانت أشعة النهار تصفر ، والريح الفاترة تسرى فيها أول رعشات الخريف . . والغربان السوداء تهوم فى الفضاء فوق الحقول ! » . (الأرض ص ٢٤٥) .

إنها طبيعة تحيل على جمال مرجعى ـ واقعى . فالأرض مجال عمل وعرق لا أرض سياحة كما رأينا فى « زينب » ؛ أرض تقاوم من أجل البقاء . الطبيعة/الأرض ؛ رمز للوجود ؛ (خضرة) ماتت ولم يعبأ بها لأنها لا أرض لها !

٢ ـ ٧ عادات النساء :

إنهن كنساء « زينب » يذهبن إلى الترعة لملء جرارهن : « وأقبل بعض النساء ليملأن بالقرب منا » . (الأرض ص ٦) : « كن عائدات من النهر ، وقد مالت الجرار المليئة على رؤوسهن فى اتساق واحد . . » . (الأرض ص ١٥) . إلا أنهن ـ كما رأينا ـ لهن بالإضافة إلى ذلك « شجاعات » ومواقف تجاه السلطة .

٢ ـ ٨ وصيفة :

« لم تكن باهرة الحسن ، ولكن وجهها كان يفيض بصفرة جميلة تختلج فى بياض كاللبن الحليب ، وتكسو احمرار خديها بشحوب فاتن : « وكان شعرها الأسود الكثيف المسترسل على كتفيها من تحت المنديل الأحمر ، وكان فمها الواسع الغليظ الشفتين ، وأنفها الصغير المكور ، وذقنها العريضة المرتفعة فى كبرياء . . وكان صدرها المفعم البارز . . كان كل هذا . . . ونحرها المتألق . . . يجعل لها بين الفتيات سحراً خاصاً » . (الأرض ص ١٦) .

إنها برغم كل شىء جد عادية ، ومكانتها لا تتخذها كـ « زينب » ـ من مفاتنها الجسدية ، وإنما من سلوكها ومواقفها .

لنفسح المجال ـ الآن ـ للسؤال الذى طرحناه سابقاً :

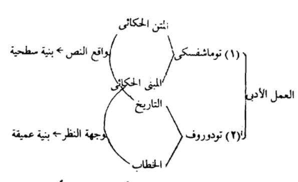
ـ هل كان (النص البؤرى) ـ العينة ـ مخلصاً لروح الروايتين فى اختزاله لهما ؟

لا شك أن بين ما جاء فى هذا النص وما جاء فى الروايتين بوناً شاسعاً . فهناك/وداخل النص البؤرى /إضافات ونتوءات ، كما أن هناك حذفاً ـ قد يكون ذلك من شروط الاختزال ! ـ عبر قصدية تامة تجاوز (النتوءات الجزئية) لخلق (تناص) توليفى . وهذا النص الثالث هو الذى عبرنا عنه بـ (التناص ـ التخطى) . إنه ليس احتفاظاً بالنصين ـ من خلال الوقائع ـ من خلال مكوناتها الكاملة ، ولكنه اختزال لهما فى نص جديد ـ ثالث ـ جُمع بصيغة المفرد .

إن هذا التخريج السريع عندما يركز على شبه المقارنة الوصفية بين وقائع « مهيمنة » ـ حددناها فى ثمانية عناصر ـ لا يكون قد دفع بمفهوم (التناص ـ التخطى) إلى الطموح الذى حددناه فى المقدمة . لذا فإننا لا نعد هذه العملية الوصفية مجرد مستوى سطحى ، فحسب ، لـ (التناص ـ التخطى) المتجلى فى (النص البؤرى) ، بل وعلى المستوى السطحى لهذا النص أيضاً .

المقاربة الثانية :
« التناص ـ التخطى » من داخل الداخل :

إن التعقيدات التى يولدها التنقيب عن « التناص ـ التخطى » ـ ولا سيما على مستوى أعمق ـ تضطرنا إلى مقدمة نظرية ثانية نحو رحلة موازية ؛ إنها إبحارٌ عبر الشفير الثانى[٣٠] للروايتين : « الأرض » و « زينب » كما يولده (النص البؤرى) . فالعمل الأدبى كما يرى توماشفسكى يقوم على متن حكائى ومبنى حكائى ؛ « المتن هو ما قد حدث بالفعل ، أما المبنى الحكائى فهو الطريقة التى يتعرف بها القارىء على ذلك »[٣١] . ويتخذ هذا التقسيم بعض وضوحه عند تزفتان تودوروف T. Todorov الذى يقسم السرد ـ الروائى أو الحكائى ـ إلى قسمين : التاريخ (الحكاية) Histoire والخطاب Discours . فـ « العمل الأدبى له مظهران : فهو فى الوقت نفسه تاريخ (حكاية) histoire وخطاب discours . فهو تاريخ بمعنى أنه يعكس واقعاً ؛ أحداثاً ووقائع ماضية ؛ شخوصاً ـ من هذا المنظور ـ تشبه شخوص الحياة الواقعية (. . .) . ولكن العمل فى الآن نفسه هو خطاب : هناك راوٍ يحكى هذا التاريخ . . »[٣٢] .



إن تقسيم توماشفسكى يعيننا على تأمل العملين كلٌ على حدة ؛ وتقسيم تودوروف يمكننا من التركيز على النص (النص البؤرى) الذى عددناه ـ من مستوى أول ـ « تناصاً » نحو « التخطى » ، أو « تناصاً ـ تخطياً » . والآن لنترك المادة الحكائية/التاريخ/الوقائع جانباً مادمنا قد تأملناها فيما سبق ؛ لنتفحص ما وراء هذه المادة الحكائية/التاريخ ؛ حيث يوجد راوٍ (سارد) يروى لقارىء فتغدو كيفية القول أهم مما يقال[٣٣] .

أ ـ « زينب » والخطاب ـ المبنى الحكائى .

١ ـ لقد قُدم (المتن الحكائى) فى « زينب » بضمير الغائب[٣٤] . و « أبسط الصيغ الأساسية للرواية هى صيغة الغائب »[٣٥] . وهذا الضمير يوفر على الكاتب تفادى الشكوك حول ما يرويه من طرف القارىء ، « ولكنه باستعمال ضمير الغائب يعتبر

هذا التبادل التاريخى أمراً مفروغاً منه ، والصورة التى يرسمها له نهائية ؛ فهو يرفض مسبقاً كل شهادة »[36] .

إن ذلك يؤهل الكتابة لكى تتطابق فيها رؤية الكاتب والراوى[37] ، أو على الأقل تتقاربان .

٢ ــ إن تعامل (هيكل) مع الطبيعة بوصفها صفحة ـ مرآة تنعكس عليها آلام الراوى/ الروائى وأحلامه ، يسمح لنا مبدئياً بتحديد النقطة التى يقف عليها بوصفه سارداً . ومتى تحددت نقطة الارتكاز تَكَشَّفت المواقف ! فالرومانسية توجُّهٌ تستتبعه مجموعة من الاقتناعات لا نريد التسرع فى ابتسارها من الرواية الآن .

٣ ــ يطغى على الرواية ـ وفى كل مقاطعها ـ تعقيبُ ـ تدخُّلُ ـ الراوى . وسنأخذ ثلاث عيِّنات لهذا الاستطراد :

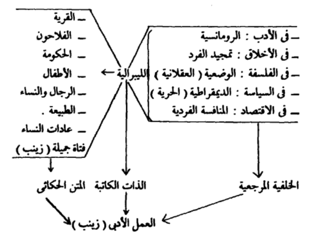
« ها هو ذا الأب تصرَّفَ فى يد ابنته برأيه وباعها مساومة ، وبقى أن تجيز هى عمل شخص أعطته الطبيعة من السلطان أنه أبوها ، فهل الفتاة تقدر من بعد ذلك على رد ما عمل ؟ » . (زينب ص ١٢٥) .

« صحيح أنه ظاهر الجد إلى أقصى الحدود ساعة حضورهم ولكنه لم يكن من الرهبوت بالمبلغ الذى عليه أمثاله (. . .) . ولأنه من الأعيان (. . .) لم نقدر على القول بأنَّ تركه الحرية لأولاده نتيجة نظرية فى التربية رآها ، أو لأنه من أنصار سبنسر فى وجوب جعل الطفل معلم نفسه بقدر الممكن ، فلا يتعرض له فيها يعمل إلا عند تحقق الخطر الجسيم منه » . (زينب ص ٢٥) .

« ولقد خُيِّل إليه كأن الماضى الطويل المملوء بالعقائد القومية والعادات يتجمع كله ليسقط بحمله على رأسه . . » . (زينب ص ٣٣) .

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة الثلاثة عرى التدخل لدى الراوى الذى يزج بأفكاره كلما استدعى الأمر ذلك . ومن هنا يلوح لنا أن تدخلات الراوى/ الروائى مثقلة بأطروحة شكلتْ ـ ولا تزال ـ واحدة من الإجابات فى الخطاب النهضوى . إنها الأطروحة الليبرالية[38] . ونجد تعامل (هيكل) فى روايته « زينب » على الوتيرة نفسها سواء مع الدين أو مع السلطة أو مع التقاليد . . . الخ .

وربما يسهم الرسم التالى فى توضيح (الخلفية المرجعية)[39] التى انطلق منها (هيكل) ، وقرَّر من خلالها عناصر[40] متنه الحكائى



. يتبين من الرسم السابق أن العمل الأدبى تتحكم فيه على الأقل ثلاثة متغيرات :

١ ــ الخلفية المرجعية ، وتدخل فيها رؤية الراوى/ الروائى للواقع[41] المستمدة من الانتماء الطبقى والتكوين الثقافى[42] .

٢ ــ الذات ـ السارد ـ الكاتب، الذى يوظف وعيه ـ ولا وعيه ـ لتمرير أطروحته[43] .

٣ ــ المتن الحكائى ، أو المادة المكونة للعمل الروائى ؛ إذ إن التعامل مع هذه المادة يتغير بتغير موقع السارد ؛ أى بتغير المرجعية التى ينطلق منها .

والزاوية التى تقدم من خلالها (وقائع) رواية « زينب » ـ كما أشرنا ـ هى (الرؤية الليبرالية) ؛ أى زاوية « اللين تجاه العدو الطبقى ، والخنوع واللامبدئية »[44] .

ب ــ « الأرض » والخطاب ـ المبنى الحكائى .

١ ــ مزجت « الأرض » فى توصيل (متنها الحكائى) بين ضميرين : (الأنا) ، ثم ضمير الـ (هو) ؛ وهو الطاغى[45] .

والضمير « أنا » الذى يدل على الراوى هو ، بطبيعة الحال ، جمع بين الضميرين « أنا » و « هو » . وهكذا يمكن أن ينتج عن ذلك بناء من الضمائر ، وتكدسات منها . ومثالاً على ذلك استعمال « أنا » فى الرواية مكدسة الواحدة منها فوق الأخرى ، حيث يستعين بها الروائى الحقيقى ليفصل عنه القصة التى يرويها[46] .

إن المزاوجة بين الضميرين تتيح لنا أيضاً « أن نلقى الضوء على المادة الروائية بصورة عمودية ؛ أى نظهر علاقاتها مع كاتبها وقارئها والعالم الذى تظهر لنا فى وسطه ، وبصورة أفقية ؛ أى أن نظهر العلاقات بين الأشخاص الذين يؤلفونها ، وحتى خفاياهم النفسية »[47] .

٢ ــ عبد الرحمن الشرقاوى لم يجعل من الطبيعة منظراً سياحياً فحسب ، بل ميداناً للصراع من أجل الحياة . إنها جميلة لا شك فى ذلك ، ولكن جمالها مُستَمَدٌ من كونها تاريخاً قبل أن تكون جغرافيا . . وجوداً واقعياً بدونه لا يتجدد أى وجود ! فمشاكل الأرض أنستْ عبد الهادى التفكير فى الحب ـ (وصيفة) . ألَمْ نقل من قبل إن الأرض هى الرابطة الأمتن عند فلاحى (الشرقاوى) ، ومن أجلها يتصارعون ويتعانقون ، يموتون ويحبون ؟! إن الراوى/ الروائى فى « الأرض » يقف على أرض من ماء وطين ، منها يستل الفلاحون البؤساء رغيفهم اليومى !

٣ ــ لا يقع التدخل فى الأحداث من قبل الراوى إلا نادراً ؛ ولكنه يُستعاض عنه بتنويع الضمائر ؛ وهذا ما يسمح بتقديم الواقع من زوايا عدّة ؛ وحاصلها يمثل الواقع كما هو كائن ، ويسمح بإبراز صورة لما هو ممكن .

فإذا كان رجل الدين ـ مثلاً ـ فى « الأرض » قد قُدِّم من طرف الراوى بضمير المتكلم هكذا : « رجل طويل عريض ضخم الجثة ، غليظ القفا ، عظيم الكرش ، يحب الموالد والطعام . وكنا نحسب نحن الصغار أنه يستطيع أن يضع فى بطنه بقرة » ، (الأرض

ص ٨) ، فهذا معناه أن هذه هي صورة رجل الدين في « أرض » الشرقاوي ؛ لأن « الضمير نحن (nous) ليس تكراراً للضمير « أنا je » ، إنما هو جمع للضمائر الثلاثة »[٤٨] .

إنها السخرية الحادة من سلبية رجل الدين ؛ فعندما سقطت بقرة مسعود أبو قاسم في البئر طلب الشيخ الشناوي من الناس قراءة الفاتحة ، إلا أن (مسعود) نهره قائلاً : « ما تغور بقى ياسيدنا ، ياشيخ غور ، فاتحة إيه وبقرة سيدنا موسى إيه . . . » . (الأرض ص ١٣٢) .

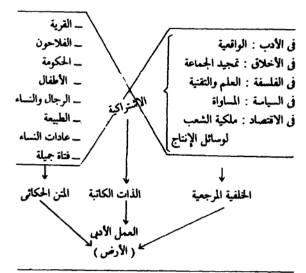
فالسخرية من موقف رجل الدين ، ومناهضة السلطة ، إحساس لكل الفئات « المتجانسة » في « الأرض » ؛ فئات القرية التي تعيش من الأرض . ولعل هذا المقطع الذي لا يشكل موقف الراوي/ الروائي وحده على أية حال ، يمثل الرؤية المتحكمة في رواية « الأرض » :

« ستظل الأمة مصدر السلطات على الرغم من كل شيء . . . وسيظل الشعب مصرّا على أن يكون صاحب الكلمة ! ولربما أفلحت البنادق أن ترهب ، ولكن الرصاص لن يخرس صرخات العدل والحرية .

« ولقد تفلح القوة الغاشمة في أن تنتزع الأرض من الفلاحين ، وفي أن تزحم السجون بالأحرار ، وفي أن تصنع الأزمة فلا يفكر أحد إلا في اللقمة . . . ولكن الناس يدركون أن الحرية هي التي توفر الطعام ، وأن الدستور هو الذي يضمن الحقوق ، وأن اختيارهم الحر لمن يحكمون ، هو الذي يضمن شروطا إنسانية للحياة ! » . (الأرض ص ٢٨٩) .

قد لا نستبق الأمور إن قُلْنا بأنها رؤية (اشتراكية)[٤٩] ترفض هيمنة الأجنبي ولا مشروعية (ابن البلد) ؛ « لا الإنجليز ، ولا الملك فؤاد ، ولا حزب الشعب ، ولا المدافع ، ولا كل مصانع السلاح الأوروبية ، ولا كل قوى العالم تستطيع أن تخرس صوت شعب مصر ، أو تحكمه على الرغم منه » . (الأرض ص ٢٨٩) .

وانطلاقاً مما تقدم يمكن الخروج بالرسم التالي الذي يوضح (الرؤية) المتحكمة في رواية « الأرض » :



إننا الآن بصدد واقع واحد منقول من (رؤيتين) متباينتين ؛ واقع تتجاذبه (رؤية) رومانسية ـ مفتونة بالطبيعة ـ في « زينب » ، و (رؤية) واقعية ـ مهووسة بالإنسان وحياته ـ في « الأرض » . فهل يظل الواقع هو هو مع تغير الرؤى إليه ؟!

على مستوى (النص الأدبي) كل تغيير في الرؤية يستهدف تغييراً في المتن ؛ لكن العكس غير صحيح تماماً[٥٠] .

لنسارع إلى استخلاص بعض النتائج :

ـ « الأرض » و « زينب » تتناولان « الثيمات » نفسها ؛ لكنهما تختلفان في منظور كل منهما إلى هذه « الثيمات » .

ـ « زينب » ذات أطروحة ليبرالية ، و « الأرض » تتخذ من « المذهب الاشتراكي » عقيدة لها .

ـ « زينب » كتابة ـ نص ـ رومانسية ، و « الأرض » تنحو نحواً واقعياً . ومعنى ذلك في النهاية أن « الأرض » في الوقت الذي تُعلن الاتصال بـ « زينب » فإنها تعلن ، كذلك ، الانفصال عنها ؛ كما هو الشأن بالنسبة للاشتراكية مع الليبرالية (البورجوازية) ! والواقعية مع (الرومانسية) . . . الخ .

وباختصار ، فإن « الأرض » (تتناص) مع « زينب » و (تتخطاها) .

لن نتكلم هنا عن الأدوات التي وظفها الكاتبان لتمرير مضامينهما الروائية ، كاستعمال اللغة الدارجة عند الشرقاوي بصورة لافتة (قد تسهم في نقل حميمية الأجواء الواقعية) ، وتقنية الرسالة التي أقحمها هيكل ـ ولو بطريقة غير موفقة[٥١] ـ (قد تسهم هي كذلك في تقديم العواطف بصورة بكائية (رومانسية) . وبرغم ما لهذه التقنيات من أهمية في دراسة (رؤية) الكاتب و (وجهة النظر) لديه ؛ أي « العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية »[٥٢] ، فإننا سنعمل على انتشال (وجهة النظر) أو (زاوية الرؤية السردية) ، العاكسة للموقف السياسي والاجتماعي لـ (الأرض) من خلال (النص البؤري) انطلاقاً من الضمير (أنا) الذي قال عنه رامبو : (أنا ، هو آخر) .

فهذا الضمير ـ كما قلنا ـ يجمع بين (أنا) و (هو) : فكيف ينظر (أنا/هو) عبر النص الذي اصطلحنا عليه (النص البؤري) ، إلى رواية (زينب) بما هي متن حكائي ـ تاريخ ، ومبنى حكائي/وجهة نظر ؟!

إن الكتابة في « زينب » وتعاملها مع الواقع ، تبدو عبر (النص البؤري) للشرقاوي سراباً خادعاً ـ يوتوبيا تفتقد مقومات وجودها الفعلي ـ إنها حلم ؛ أمنية محالة في نظر راوي (الأرض) : « تمنيت . . » ، ثلاث مرات .

وطبعاً إن هذا (العالم) ـ الأمنية ؛ عالم (بلامتاعب) ، تتخذ فيه علاقة الناس ببعضهم طابعاً نموذجيا ، والحكومة تبدو معهم مسالمة . كما أنهم خاضعون : « لا تحرمهم من الري ولا تحاول أن تنتزع منهم الأرض ولا . . » ، وهم كذلك لا يتمردون عليها . وكل ما يترتب على ذلك يسمح لأطفال هذه القرية بأن لا يعذبهم البحث عن لقمة خبز ؛ كما أنه لا حضور لمرض مباغت ؛ فكيف يكون ذلك في عالم

(خيالى) ؟ ديكور شفاف ، ما يشغل ناسه هو الحب ولا شىء سواه !

هكـذا تتـراءى « زينب » بـوصفهـا متنـاً ووجهـة نـظر لـراوى (الأرض) . وهكذا تتراءى له الكتابة فى « زينب » .

إن « زينب » تتنــاص مـع « الأرض » فى الـوقـائـع ولكنهـا لا « تَتَنَمْذج » كما هو الشأن فى (التناص) بالمفهوم التقليدى الشائع . إنها لا تعدو أن تكون (كتابة رومانسية زائفة لواقع روائى) على حسب تعبير رونيه جيرار . . بمعنى أن « زينب » سواء نظرنا إليها بوصفها واقعـاً - متنـاً ، أو كتـابـة - وجهـة نـظر ، فهى تمثـل الـلاواقـع . و « الأرض » وحـدها تجسـد الواقـع / الواقعيـة ؛ « كنتُ أسترجـع دائماً . . . وزينب » ؛ ومن ثم تبدو محاكمة « الأرض » لـ « زينب » . فهذه الأخيرة محض (موقف) رومانسى يتجاهل مشاكل المعيشة ليخلق (معادلا موضوعياً) ينتفى فيه الجدل ؛ إنها (الـذاتية) التى « تُشَعْرِن » العالم وتنشغل بالحب والمُثل بدلاً من الصراعات الطبقية والفكرية ، فى حين نجد أن « القيم الروحية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع الاقتصادى والاجتماعى » - كما يرى لوسيان جولدمان[٥٣] .

وهـذا التنصيص فى « الأرض » ، على المفـارقة بـين « الأرض » و « زينب » ، يمكن ترجمته بالقطيعة عبر الاستمرار ، و « التخطى » عبر « التناص » .

و (وجهـة النظر) فى (الأرض) - عكس (زينب) - تنـظر إلى التاريخ بوصفه فاعلاً فى كل شىء : على مستوى الواقع (أى تاريخ القرية) ، وعلى مستوى تاريخ مواز ، هو تاريخ الكتابة .

إنها وجهة نظر لا ترى فى « زينب » - بوصفها وجهة نظر أيضاً - غير (كتاب أصفر يروى قصة البطولة والصبر كرواية « عنتر » أو « أبو زيد الهلالى ») (الأرض ٢٦٩) ؛ غير كتابة تصـالح الـواقع إن لم تكن مكرسة له .

المقاربة الثالثة : « التناص - التخطى » من الخارج :

فى مدخل هذه الدراسة انطلقنا من حكم بدا كأنه جاهز « عملان روائيان مختلفان كتابة وشروط كتابـة . . » . إلا أن الموضـوعية هى كذلك تفرض هذا الحكم - المُنْطَلَق ؛ لأن بين عام ١٩١٤ (تاريـخ كتابة زينب) وعام ١٩٥٤ (تاريخ كتابة الأرض) فجوة تثيرها مسألة الزمن . ومهمة هذه المقاربة الثالثة لا تكمن فى التدليل على مصداقية حكمنا (شبه القبلى) ، وإنما فى تزكية أطروحة (التناص - التخطى) التى برهنا من الداخل / نصياً على إمكانها ، من خلال صورة مركزة أعـطيناهـا اسم (النص البؤرة أو البؤرى) . لكن الصـورة - فى اعتقادنا - لا تكتمل إلا بالنظر إلى النصين من (الخارج) . ولا نقصد بهذا الخارج الاعتماد على تعلات (جيو تاريخية) لشرح العملين ، - علماً بأننا لا ننكر جدوى ذلك - ولكننا للاختصار وللإخلاص إلى روح منهجنا ارتأينـا أن نحصر (الخـارج) فى بعض الآراء النقديـة حول النصين . فإذا كانت الروايتان قد تعاملتا مع (التيمات) نفسها فى حقبتين متباينتين ، ومن (وجهتى نظر) متباينتين كذلك ، فإن الحكم النقدى عليهما - الذى غدا لا يثير كثير جدل - هو أن « زينب » رواية رومانسية ؛ والرومانسية ببساطة هى الكتابة المحدثة للمتعة ، والمتغنية بالفروسية[٥٤] . ورواية « الأرض » رواية واقعية ؛ والواقعية ردّ فعل ضـد الرومانسية[٥٥] [illegible] الواقعيـة - نبعت من أنقاضهـا واحتفظت بفعاليتها وأضافت إليها . فبقدر ما تغوص الرومانسية فى الفكر - الذات - تتوغل الواقعية فى الواقع - الموضوع . ومن هنا كانت « واقعية الرواية لا تكمن فى نمط الحياة التى تمثّلها ولكن فى الطريقة التى ترسمها لهذه الحياة »[٥٦] ؛ أى من خلال (وجهة النظر العامة) .

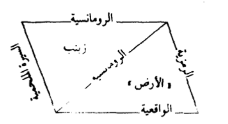
ومؤرخـو الأدب ونقاده عـدوا « الواقعيـة خصيصة محـدَّدة ومميزة للأعمال الرومانسية لبداية القرن الثامن عشر [فى أوروبا] وأعمال التخييل التالية لها »[٥٧] . وربما يوصلنـا هذا إلى تسجيل ملاحـظة تتجلى فى كون « زينب » - من هذا المنظور - قد التقط كاتبُها تفاصيلها من وراء حاجز المكان - وهذا صحيح . « زينب » إذن ، ثمرة حنين للوطن وما فيه ، صورها قلم مقيم فى باريس . . . »[٥٨] . فى حين التقط الشرقاوى جزئيات روايته من وراء حواجز الزمن . فبين تاريخ الكتابة (١٩٥٤) وتاريخ أحداث الرواية (١٩٣٣) مسافة تسمح بتسجيل الأحداث وإعطاء « وجهة النظر » دون حساسيات كثيرة !

إن الواقعية انجذاب « نحو الحياة كما هى ؛ فبدلاً من أن تهرب من الواقع ، تقبله فى استقراره العينى أو فى قابليته للتغير »[٥٩] . إلا أنه ينبغى الاحتراس من كون « الواقعية كبقية الخطابات الأدبية لا تحظى بأى امتياز ؛ ولو أنها من وجهة تاريخية احتلت مكانة مهمة لمدة طويلة فى سلم الخطابات بأوروبا »[٦٠] . لهذا فالعمل الأدبى رومانسيا كان أو واقعياً هو نوع من (التخييل) ، قليل الإيهام بالواقع أو كثيره . ويبقى الاختلاف بين الأعمال فحسب فى زاوية الرؤية إلى هـذا الواقـع - المتخيل - الذى يتوازى مع واقـع فيزيقى بـلاشك ، فى محـاكاتـه أو مجاوزته له .

والآن ، سنورد مجموعة آراء نقدية حول « زينب » و « الأرض » ، من شأنها أن تنير لنا ما قدمناه :

يقول غالى شكرى : « ولا شك أن القرية المصرية عرفت طريقها الرومانسية لأول مرة فى قصة [كذا] زينب ، ثم اختلطت الرومانسية بـالواقعيـة فى « عودة الـروح » ، إلى أن جاءت « يوميات نـائب » فاستطاعت أن تعزل العناصر الرومانسية عزلاً نهائياً . وقد تبلورت محاولة الشرقاوى فى إعادة ذلك المزيج بين الرومـانسية والـواقعية فى « الأرض » ، ولكن فى مستوى جديد أكثر تركيباً مما كان عليـه فى « عـودة الـروح » و « زينب »[٦١] . ويقـول : « كـان الـريف فى « زينب » أشجاراً وشمساً وقمراً ، وكانت الرومانسية أن يتناقض هذا الجمال المطلق مع الغرام بصورته المأساويـة المطلقـة أيضاً »[٦٢] . ويتـابع : « إن الأرض (. . .) تُعيد التوازن المفقـود (. .) بين الرومانسية والواقعية (. .) إنما هى تستلهم رومانسيتها من طبيعـة المرحلة التاريخية التى أثمرتها ؛ مرحلة الأزمـة الحقيقية بـين التكوين الاجتماعى الجديد والقيم السائدة » .

لا شك أن كلام غالى شكرى يسمح لنا بهذا التخطيط :



فـ « زينب » تمثل المثلث المقلوب الذى له ضلعان يتماسان مـع الكتابة الرومانسية ، وضلع مشترك مع الكتابات السيرية والملحمية ، ولا يشترك مع الواقعية إلا فى زاوية واحدة (نقطة من الزاوية) . أما الأرض فقاعدتها واقعية ولكنها تمزج بين الرومانسية والرمزية .

ويقول حيدر حيدر : « فى الأدب العربى يؤرخ للرواية العربية برواية « زينب » لمحمد حسين هيكل . وهذه الرواية الرومانسية كتبت بين عامى ١٩١٠ ـ ١٩١١ (. . .) . إن رواية « زينب » تختار ، إلى جانب رومانسيتها المفرطة وسذاجتها وامتلائهـا بالمواقف المفتعلة ، والتدخل المباشر ، والأخلاقية الريفية الهشة (. .) فالحواس العضوية الخارجية ، إلى جانب المشاعر الوجدانية الساذجة حول مفهوم الشر والخير المطلقين والمنبثقين من أساس دينى ـ مثالى ؛ وهو البنيان الفوقى للبرجوازية العربية ، ستشكل المنظور البنائى والمعنوى لرواية السنوات المقبلة »(٦٣) .

إلا أن « الأرض » ـ كما اتضح لنا ـ جهدت لتؤسس (واقعيتها) من مجاوزتها لـ (الرومانسية) : مستفيدة من « زينب » بوصفها أرضية للكتابة ، ومن الواقع المصرى المحدّد للوعى .

ويرى عبد الله العروى فى سياق حديثه عن الأدب والتعبير : « لقد انتهت الأنـاشيد المـوجهة إلى الـطبيعـة ، والعـزيـزة عـلى الكتـاب الليبيـراليـين ، ونجـد الآن الكـآبـة والخمـود ، والتعب المتجهم للبورجوازية الصغيرة الذى يجب أن يظهر من خلال العبارة ذاتها ؛ هذه العبارة الجافة والـرتيبة مثـل محضر رسمى أو مضبـطة »(٦٤) . ويضيف : « منـذ ذلك الحين يصبح الـطلاق مع اللغـة الفصحى والكلاسيكية ذا مدلول مـزدوج ، بصفته تعميقـاً للواقعية واختيـاراً نهائيا . وبهذا المعنى نقـول إن الروايـة « الأرض » للشرقـاوى جرى الترحيب بها بصفتها تقدماً حاسماً بسبب حوارهـا المكتوب بـاللهجة العامية ، والموضوع الـذى يوصف فيـه الفلاح لأول مـرة بقذاراتـه وانعدام ثقافته وفظاظته ، وطيبته أيضاً . وأخيراً بسبب نبرة التفاؤل التى ينتهى بها الكتاب » .

وينبغى التذكير ـ هنا ـ بشيئين : أن رواية « زينب » انتهت بموت « زينب » ، وروايـة « الأرض » انتهت بموت العمـدة ! وهذا بعدٌ رمزى ، الحديث فيه قد يطول . ثم إن تعليق العروى يستدعى إلى الذهن اختلاف جورج لوكاش وميخائيل باختين حول : (هل الرواية انحـدار بـاللغـة أم تـرقٍ لهـا ؟) مـا من شـك فى أن « الأرض » (دَرَّجت) ـ من الدارجة ـ الواقع الروائى بعدما كان مُفَصَّحاً ـ من الفصحى ـ وتـراتبية الفصحى / الـدارجة تـرادف تـراتبيـة السلطة / الشعب .

أما يمنى العيد ، فترى أنه « لم تتْرك لنا « الرومنطقية » آثاراً روائية مهمـة ، بـاستثنـاء « الأجنحة المتكسـرة » (١٩١٤) لجبـران ، و « زينب » (١٩١٤) لحسين هيكل . ونجد فى الكتابين ـ على تباين الخلفية ـ مسـاحات ضوئية متولـدة من الإحساس بـالطبيعـة ، ترف عبرها كآبة نابعة من ملامسة الواقع وحنين إلى ما وراء هذا الواقع . وتتكـرر فيها المـونولـوجـات التـأملية ، فتضعف حـدتهـا ويتبـاطأ الإيقاع »(٦٥) . وتتابع فى السياق نفسـه : « من أشهر ممثـلى الاتجاه الواقعى الاشتراكى ، عبد الرحمن الشرقاوى فى روايتـه « الأرض » (١٩٥٤) ، وهى رواية تفيد من معطيات البنية الريفية لتوفق بينها وبين المخطط الأيديولوجى للكاتب ، فتصف انهيار مرحلة الإقطاع وفجر الحركات الفلاحية » .

وهـذا يوصلنـا إلى إشكاليـة المعنى فى العمـل الأدبى ـ والـروائى بخاصة ـ الـذى يقول بشـأنه تـودوروف : « إذا قرنّـا أن العمل ـ الأدبى ـ هو أكبر وحدة أدبية ، فواضح أن التساؤل عن معنى العمل لا معنى له ؛ إذ إن هذا الأخير لا يجب أن يُنظر إليه إلا مدمجاً فى نظام أكبر .

« ومن الوهم أن العمل له وجود مستقل (. .) ؛ فكل عمل فنى يدخل فى علاقات معقدة مع الأعمال السابقة له ، تكوِّن بمرور الحقب تراتبات مختلفة : فمعنى « مدام بوفارى » [مثلاً] يكمن فى تقابلها مع الأدب الـرومانسى »(٦٦) . وعليـه ، أليس معنى « الأرض » يجـاوز ما هو محـايث وكامن إلى مـا يجعلها « تتنـاص » و « تتخطى » مـع / زينب ؟!

الهوامش :

١ ـ لن يسقطنا هذا فى حكم قيمى قبل . فمسألة الزمن وعلاقته بالإنسان والطبيعة قد بُولغ منذ القدم فى صياغتها . فإذا رأى هيراقليط مثلاً أنه (لا يمكنك أن تنزل إلى النهر مرتين) ، فتلميذه إقريطليوس يرى (أنك لا تستطيع أن تخطو إلى النهر حتى ولو مرة واحدة) . وإذا قال بوالو : « إن اللحظة التى أتكلم فيها تغدو فى الآن نفسه بعيدة عنى » ، فإن جورج بورخيس يرى « أننا نحن كذلـك نمثل نهراً مـطرد التغير ؛ نحن أيضـا نجرى » . وعليه ، فما دام التغير يطرأ على الكائن الواحد فى اللحظة الواحدة فَبَدَهى أن يختلف كائنان ـ شيئان ـ فى لحظتين متباينتين . وقِسْ ذلك على أثرين لكاتبين !

٢ ـ كتبت « زينب » بين عـام ١٩١٠ وعـام ١٩١١ ، وصـدرت فى سنـة ١٩١٤ . وقد اعتمدنا على الطبعة السـادسة الصـادرة سنة ١٩٦٧ عن مكتبة النهضة المصرية .

٣ ـ هناك إشارة فى « الأرض » تدل على أنها تتحدث عن أحداث طرأت فى عام ١٩٣٣ ؛ ففى الصفحة ١٦٤ نجد « كان ذلك منذ أربعة عشر عاماً ، عندما أغلق الأزهر فى سنة ١٩١٩ .

٤ ـ صدرت « الأرض » فى سنة ١٩٥٤ . وقد اعتمدنا على طبعة دار الشعب ١٩٧٠ .

٥ ــ ماريوس فرنسوا جويار : الأدب المقارن ، ترجمة هنرى زغيب ، منشورات عويدات ، سلسلة زدنى علماً . ص ١٣٦ .

٦ ــ مصطلحا (الفهم) و (التفسير) ينتسبان إلى الناقد الأدبى لوسيان جولدمان . فالأول يفيد مقاربة النص بوصفه بنية دالة بذاتها دونما حاجة إلى مؤشرات خارج نصية ، فى حين يعنى الثانى دمج هذه البنية الدالة (النص) ضمن بنية أشمل منها تعطيها معنى وحركية .

٧ ــ جون فرنون : الثقافة الجديدة (كتاب مصرى غير دورى) . المجلد الأول ، العدد الأول فى عام ١٩٧٦ ، ترجمة أسامة الغزولى .

٨ ــ عبد الله العروى : مفهوم الأيديولوجيا . الأدلوجة ، ص ١٢٩ ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، المغرب عام ١٩٨٠ .

٩ ــ انظر القاموس المحيط ولسان العرب .

١٠ ــ بالإضافة إلى المحاولات الغربية المتعددة لتحديد (نصية) النصوص (رولان بارت . ديريدا . كريستفيا . . الخ) ، هناك محاولة طريفة وجادة باللغة العربية للأستاذ عبد الفتاح كليطو . انظر : عبد الفتاح كليطو . الأدب والغرابة من ص ١٢ إلى ص ٢٠ ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ٣ ، عام ١٩٨٣ .

١١ ــ سعيد علوش : المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مادة رقم ٦٤٧ . مطبوعات المكتبة فى عام ١٩٨٤ ،

١٢ ــ Gerard Genette. Palinpsestes pp. 6 - 17 Ed Seuil 1928

١٣ ــ المرجع نفسه .

١٤ ــ محمد مفتاح : (استراتيجية التناص) ، الدار البيضاء ، عام ١٩٨٥ .

١٥ ــ صبرى حافظ : مجلة عيون المقالات ، العدد . ٢ ، ١٩٨٦ .

١٦ ــ لأن هذا سيوقعنا فى إنكار ما أسماه نوام شومسكى : (الإبداعية) لدى المتكلم ـ الكاتب .

١٧ ــ هذه الجماعة ضمت رباعياً شهيراً من النقاد والفلاسفة (رولان بارت ، جاك دريدا ، فيليب سولرز ، وزوجته جوليا كريستيفا) .

١٨ ــ جمال شحيد : مجلة الفكر العربى ص ٢٢٨ ، عدد ٢٥ ، سنة ١٩٨٢ .

١٩ ــ لسان العرب ، المنجد فى اللغة والأدب والعلوم .

٢٠ ــ انظر هامش : ٨ ، وهامش تال رقم : ٢٢

٢١ ــ محمد بنيس ، مجلة فصول ص ٨٤ ، المجلد الثالث العدد الأول عام ١٩٨٢ ، ص ص٧٨ ـ ٨٤ .

٢٢ ــ عبد الفتاح الديدى : هيجل ، سلسلة نوابغ الفكر الغربى ص ٦٣ ، دار المعرف مصر .

٢٣ ــ عباس لبيب : فصول ، المجلد الثانى ، العدد الثانى ، عام ١٩٨٢ .

٢٤ ــ إن هذا الانتقاد واحد من التشكيكات فى جدوى الأدب المقارن ؛ بل إنه أيضاً يضع ما سمى قديماً باسم السرقات الأدبية موضع تساؤ ل .

٢٥ ــ المصطلحان مأخوذان من علم الإحصاء . العينة الضابطة هى الظاهرة عموماً ، والعينة التجريبية هى الظاهرة ـ أو جزء منها ـ محصورة للاختبار .

٢٦ ــ إنه نص/مقطع يسمح بتمرينات كثيرة وقراءات عدّة .

٢٧ ــ بدا لنا هذا الاصطلاح مناسباً للدلالة على النص الذى انتقيناه أعلاه ، والذى من خلاله وبالمقاربة معه قد نتمكن من أن ننفذ إلى روايتى (الأرض) و (زينب) .

٢٨ ــ هكذا جاء فى العنوان : زينب ، وتحته عنوان جانبى « مناظر وأخلاق ريفية » .

٢٩ ــ فى عرف المصريين (القاهرة) تسمى (مصر) ، وكأن (ما هو خارج القاهرة) هو خارج عن مصر .

٣٠ ــ نعتمد هنا تقسيم توماشفسكى للعمل الأدبى ، وتقسيم تودوروف للسرد .

٣١ ــ نظرية المنهج الشكلى ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، ص ٧٧٥ ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين عام ١٩٨٢ .
كما يمكن النظر فى : نظرية الأدب : رينيه ويليك وأوستن وارين . ترجمة محيى الدين صبحى ص ٢٢٨ .

٣٢ ــ Tzvetan Todorov, in Communications. no. 8. p. 132 coll. Points

٣٣ ــ المرجع نفسه .

٣٤ ــ بغض النظر عن الرسالة المدمجة فى الرواية ، التى كتبت بضمير المتكلم .

٣٥ ــ ميشال بوتور : بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، سلسلة زدنى علماً ، ص ٦٣ .

٣٦ ــ المرجع نفسه .

٣٧ ــ هذا على الرغم من التحفظات بشأن : من صاحب « وجهة النظر » فى الرواية ، أهو الراوى أم الكاتب أم . . . ؟

٣٨ ــ اعتمدنا فى تحديد المصطلح على (القاموس السياسى) ، تأليف ب . ن . بونوماريوف .

٣٩ ــ قد يقترب مفهوم (الخلفية المرجعية) لدينا من مفهوم (المنظومة المرجعية) لدى هيبولى تين .

٤٠ ــ العناصر المقصودة هى العناصر الثانية التى ذكرناها .

٤١ ــ الرؤ ية هنا غير (الرؤ ية إلى العالم) عند جولدمان ؛ بل هى فحسب الموقف الأيديولوجى .

٤٢ ــ انظر هامش (٣٩) .

٤٣ ــ إن الطبقة فى اعتقادنا تحتل الأسبقية فى توجيه النشاط الإبداعى والسياسى ثم تأتى الثقافة فى الدرجة الثانية .

٤٤ ــ القاموس السياسى ، مرجع مذكور .

٤٥ ــ يختفى الراوى من نهاية الفصل الثالث ، ولا يظهر إلا فى الفصل (٢٠) من الرواية التى تحتوى على (٢٢) فصلاً .

٤٦ ــ ميشال بوتور ، مرجع مذكور ، ص ص ٧٤ ـ ٧٥ .

٤٧ ــ نفسه ، ص ص ٧٥ ، ٧٦ .

٤٨ ــ نفسه ، ص ٧١ .

٤٩ ــ القاموس السياسى ، مرجع مذكور .

٥٠ ــ هذا على افتراض أن الواقع يحظى بموضوعيته المستقلة عن الذات . ولا ينبغى أن نخلط بين هذا الافتراض وجدلية الفكر والواقع فى التصور الماركسى .

٥١ ــ نراها كذلك لأنها لا تسهم فى تنامى الحدث الروائى ، بل لا تضيف شيئاً . فهو إعادة وتكرار لما جاء بضمير (الغائب) .

٥٢ ــ أنجيل بطرس سمعان ، فصول ص ١٠٣ ، عدد ٢ المجلد الثانى عام ١٩٨٢ .

٥٣ ــ لوسيان جولدمان ، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة ، ترجمة نادر ذكرى ، ص ٥ ، سلسلة قضايا أدبية .

٥٤ ــ بل هى (مخاصمة للواقع ومصالحة للأحلام » ، انظر معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مرجع مذكور .

٥٥ ــ نفسه .

٥٦ ــ coll. Points. Ian Watt. in Littérature et réalité p. 14.

٥٧ ــ المرجع نفسه .

٥٨ ــ انظر مقدمة الرواية .

٥٩ ــ ليون تروتسكي ، الأدب والثورة ، ترجمة جورج طرابيشي ، ص ٥٦ دار الطليعة ، بيروت .

٦٠ ــ Littérature et réalité مرجع مذكور .

٦١و ٦٢ ـ غالي شكري ، ثورة المعتزل . ص ١٦٩ ، دار ابن خلدون بيروت ، لبنان .

٦٣ ــ حيدر حيدر ، مجلة الطريق . ص ٨٧ ، العدد الثالث/الرابع السنة ١٩٨١ .

٦٤ ــ عبد الله العروي ، الأيديولوجية العربية المعاصرة ، ص ١٥٦ ، دار الحقيقة ، بيروت عام ١٩٧٠ .

٦٥ ــ يمنى العيد ـ حركية الإبداع ، ص ص ٢٠٥ ـ ٢١١ ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ عام ١٩٨٢ .

٦٦ ــ مرجع مذكور .Todorov. T. in, Communications

أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)*

قراءة: شكرى عياد

هذا الكتاب نمط جديد من التأليف : لا لأنه مجموع من عدة مقالات لعدد من الكتاب ، فليس هذا أمراً جديداً ، بل لأن هذه المقالات قد خضعت لتخطيط دقيق يحاول أن يغطى جوانب موضوع جديد وصعب ، ثم ـ وهذا هو الأهم ـ لأنه يقدم طائفة مختارة من النصوص الأصلية فى هذا الموضوع مترجمة بكثير من العناية ، إلى جانب عدد من المقالات الجديدة لكتاب عرب يعرضون وجهات نظرهم فى هذا الموضوع وقيمته بالنسبة إلى الوضع الحاضر للثقافة العربية .

أما الموضوع ـ السيميوطيقا أو السيميولوجيا ـ فهو كما يظهر من اسمه ليس مجرد « موضوع » بل هو علم أو يحاول أن يكون علماً ، أو قل إنه علم فى دور التكوين ، وقد لا يكون اسمه ولا موضوعه جديدين تماما على قراء « فصول » وغيرها من المجلات الطليعية ، ولكننى لا أعرف عرضاً متكاملاً له بالعربية ـ بجانب هذا الكتاب ـ سوى ترجمة لكتاب رولان بارت Eléments de Semiologie بعنوان « مبادىء فى علم الأدلة » وقد قام بها محمد البكرى ونشرتها دار قرطبة فى المغرب سنة ١٩٨٦ ؛ فالكتابان ظهرا فى وقت واحد تقريبا . ودون أن نحتاج إلى مقارنة طويلة بين العملين ، نقول : إن كتاب بارت متن موجز مكثف ؛ ومع أن صاحبه قد ألم بمعظم الاتجاهات المهمة فى هذا العلم إلى وقت تأليفه (١٩٦٤) فإنه يعرض الموضوع من وجهة نظره (وهذا أمر طبيعى وله ميزته) ، ويقيم العرض كله على المباحث اللغوية فى أنظمة العلامات ، حتى إنه لا يتجاوزها إلى الأدب (وهو الناقد الأدبى الكبير) إلا فى لمحات متفرقة . وقد حاول المترجم أن يملأ الفجوة الكبيرة بين تاريخ تأليف الكتاب وتاريخ ترجمته فكتب له مقدمة جاءت أشد تركيزاً من الكتاب نفسه ، وجاءت كأنها سرد لطائفة كبيرة من الأسماء والعناوين وهناك بعد ذلك من الاختلاف فى ترجمة المصطلحات (وحتى بعض الكلمات التى دخلت فى اللغة الجارية مثل mythe ، ويسميها المترجم المغربى « خرافة ») ما يجعل قراءة هذا الكتاب مضاعفة الصعوبة بالنسبة إلى القارىء المشرقى .

وهنا يحسن أن أشير إلى أن مصنفى «أنظمة العلامات » بذلا بعض الجهد لتقريب شقة هذا الخلاف حين أشركا فى الترجمة والمراجعة باحثاً من تونس (عبد الرحمن أيوب) ، وكان يمكن أن يدققا العمل أكثر (فالخلاف موجود ولافت حتى فى البلد الواحد ، ولم يخل منه هذا الكتاب برغم المراجعة المتبادلة) لو صنعا كشافا بالمصطلحات بدلاً من المعجم المختصر الذى قدماه ، والذى لا يكاد يضيف جديداً لأن جل شروحه مستمد من مقالات الكتاب .

المقالات الأصول المترجمة تمتد من بيرس وسوسير إلى تشومسكى ولوتمان ، والموضوعات تنبسط على مساحة واسعة من اللغة إلى الفن والثقافة ، وتحاذى حدود الأنثروبولوجيا وتاريخ الحضارات . وإذا قيل « ترجمة » فإن القارىء العربى يتمثل لغة متراكبة مستغلقة تتوه فيها بدايات الجمل ونهاياتها بين صفوف من الكلمات التى لا تتلاءم ، ومنها كلمات يطالعها لأول مرة ولكنها تتصدر المكان دون أن تعرّفه بنفسها . لا جرم يشعر مثل هذا القارىء بالخوف والضياع . لكننى أستطيع أن أطمئنه إلى أن المقالات المترجمة فى هذا الكتاب تمتاز عن معظم المترجمات التى عرفها بدرجة كبيرة من الوضوح لا بمجرد

---

* تصنيف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد
(الناشر : دار إلياس ـ العصرية ، القاهرة ١٩٨٦)

« الدقة » التى تعنى لدى كثير من المترجمين طريقة فى النقل الحرفى حين يعجزون عن فهم ما يترجمون .

نعم ، ستبقى بعض الجمل مشكلة أو مبهمة ، ولكن الجمل التى من هذا النوع ليست كثيرة ، ولا تحول دون متابعة النقاش الأساسى . لقد كانت تجربتى الخاصة مع هذه المقالات المترجمة مرضية إلى حد كبير ، فبعضها كنت أقرؤه للمرة الأولى ، واعتمدت على الترجمة فلم أحتج إلى مراجعة الأصول - وهى ميسورة لدى - إلا فى أحيان قليلة . وتخيلت حال القارىء عند هذه المواضع - حين لا يمكنه الرجوع إلى الأصل - فتمثلته كمن يسير فى ضباب ولكنه يستطيع أن يبصر معالم الطريق على كل حال .

ولكن القارىء الذى تعود أن يقرأ ، فى مثل هذه الموضوعات النظرية ، كتباً من الدرجة الثانية أو الثالثة ، سوف تقابله صعوبة من نوع آخر . ذلك أن الكتب التى أشرت إليها تعرض عليه العلم فى صورة مجففة ، معبأ فى كبسولات ، قضايا مقررة كأن الفكر قد أنهى عمله واستلقى على فراش من ورق ، أو كأن الكون قد كف عن الحركة ولم يبق عليه إلا أن يتأمل نفسه . يخرج القارىء من مثل هذه الكتب قرير العين بما حصله من « العلم » ، وربما حسب نفسه عالماً وما هو بعالم ولا محب للعلم ، إنما هو ببغاء علم . لا عجب إذا ألقاه كتاب ككتابنا هذا فى حيرة شديدة . فالعلم جديد غض ، وهو يعرض عليه فى أصوله ، بأقلام رواده ومؤسسيه ، مداره على التساؤل والبحث ، وقضاياه كلها معروضة للنقاش . ويزيد من حيرة مثل هذا القارىء أن المؤلفين كثر ، وأن لكل واحد منهم فى تصور العلم وفروعه نظرة تختلف عن غيره .

لابد من طريقة أخرى فى قراءة هذا الكتاب . وسأكتفى بكلمتين اثنتين ، ولن أحاول أن أستوعب جميع وجهات النظر فى أيهما ، فإن ذلك يمكن أن يطول جداً ، ولكن الكلمتين أو المفهومين اللذين اخترتهما أشبه بعمودين يقوم عليهما علم السيميوطيقا كله : أعنى مفهوم العلامة ، ومفهوم اللغة .

يعرف القارىء أن أسس السيميوطيقا قد وضعها فى أوائل هذا القرن عالمان أحدهما أمريكى والآخر سويسرى ؛ الأول تشارلس ساندرس بيرس ، فيلسوف ومنطقى ؛ والثانى فرديناند دى سوسير ، مؤسس علم اللغة الحديث (على الأقل بالنسبة للمدارس الأوربية) . كلا الرجلين أقام السيميوطيقا على مفهوم العلامة . بل الأصح أن يقال إن اسم السيميوطيقا نفسه مشتق من الاسم اليونانى للعلامة (سيميون) . ولكن مفهوم كل من الرجلين للعلامة يختلف عن مفهوم الآخر اختلافاً غير هين ، وغير أنهما متفقان - على الأقل - فى نقطتين : أولاهما أن العلامة شىء يمثل شيئاً آخر فى الذهن ؛ والنقطة الثانية - وهى عظيمة الأهمية - أن العلامة تشمل الطرفين معا : المشير والمشار إليه ، أى أن المعنى جزء متمم لها ؛ فالكتابة الصينية لا تشكل علامات بالنسبة إلىّ ، وشعيرة دينية ما ليست علامة بالنسبة لمن لا يعرف ممارسات هذا الدين (ولندع الجانب الوجدانى الآن) . ولكن ما نوع العلاقة بين طرفى العلامة ؟ وما قيمة العلامة للفكر أو للنشاط الإنسانى عموماً ؟ هنا نلاحظ الاختلاف فيمكننا أن نستخلص من نصوص بيرس أن مركز العلامة عنده هو الصورة الذهنية ، وليس الشىء الذى يحيل إلى شىء آخر . ولا يلزم أن تكون هذه الصورة الذهنية مبنية على رمز لغوى (كلمة أو غيرها) ؛ بل إن الشىء يمكن أن يكون علامة نفسه ، فليس ثمة ما يمنع الممثل الذى يقوم بدور شخصية ما فى مسرحية ما من الاستعانة بمخلفات البطل الحقيقى ذاتها على المسرح ، وهى مخلفات يفترض فيها أن تمثل هذه المخلفات ذاتها » (ص ١٣٩) . هذا على المستوى الأدنى للعلامة ، ولكننا نعلم أن الصور الذهنية يمكن أن تتدرج فى الصعود ؛ أى أن الصورة الذهنية التى تتألف من العلامة وتفسيرها تحيل إلى علامة أخرى ، ثم تحيل هذه العلامة الثانية إلى ثالثة وهلم جرا ، حتى نصل - منطقيا - إلى علامة لا تكون إلا علامة نفسها ، أو كما يعبر بيرس « علامة تصور نفسها ، وتحتوى على تفسير ذاتها وتفسير كل أجزائها الدالة » . (ص ١٤٠) .

إن إحالة علامةٍ ما إلى علامة أخرى يمكن أن يُصوَّر وفق نموذج متسلسل أو هرمى ، كما يبدو من هذا النص ، ويمكن أن يُصور بشكل شبكة لا نهائية من العلامات التى تترابط فيها بينها بمختلف أنواع العلاقات : يفسر بعضها بعضا أو يناظر بعضها بعضاً ، وأحيانا يناقض بعضها بعضا . ولكن وضع بيرس للعلاقة بين العلامة وموضوعتها ومفسرتها يبدو أقرب إلى الفلسفة المدرسية (الإسكولائية) ، وإن كان قد حرص على أن يجرد هذه الفلسفة من أى طابع حدسىّ لتصبح السيميوطيقا « علما رصديًا مشابها لأى علم وضعى ، بالرغم من تباينه عن كل العلوم الخاصة » ؛ ليس فقط لأنه يسعى « نحو اكتشاف ما يجب أن يكون ، لا ما هو كائن فقط فى العالم الفعلى » (ص ١٣٨) ، بل لأن السيميوطيقا ، كما يقول فى موضع سابق ، هى نظرية شكلية للعلامات ، وهذا يساوى القول بأنها اسم آخر للمنطق ، أو أن المنطق اسم آخر لها (ص ١٣٧) . ويتضح هذا كله فى تقسيمه للسيميوطيقا إلى ثلاثة أفرع : يسمى الفرع الأول « النحو النظرى » أو النحو الخالص ، والفرع الثانى المنطق بمعناه الخاص ، والثالث « البلاغة الخالصة » ، وذلك تبعاً لارتباط العلامة من جهة بفكرة مجردة ، ومن جهة ثانية بشىء أو موضوع (« موضوعة ») ومن جهة ثالثة بتفسير (« مفسرة ») .

سوسير يضع السيميوطيقا (أو السيميولوجيا وهو الاسم الذى يستعمله) وضعاً مختلفا . يمكن أن نلاحظ ، لأول وهلة ، أن السيميوطيقا عنده مبنية على علم اللغة ، أو أن أبحاثه اللغوية أدت به إلى تصور موضوع هذا العلم الجديد ومكانه : علم يدرس حياة العلامات فى داخل الحياة الاجتماعية ، ولا يعدو علم اللغة أن يكون قسماً منه ، إلى جانب أنظمة العلامات الأخرى مثل الكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية إلخ . ولكن هذه النظم لا تشمل - على حسب تصور سوسير - مؤسسات اجتماعية أخرى مثل المؤسسات السياسية والقانونية ونحوها (١٤٩) .

بيد أننا لو عكسنا الترتيب (« السيميولوجيا فعلم اللغة » بدلاً من « علم اللغة ومن ثم السيميولوجيا ») لكنا أقرب إلى الصواب . فإن أول ما يستوقف النظر فى كتاب سوسير هو أنه لا يشبه الكتب التقليدية فى علم اللغة ، لا عند العرب ولا عند الغربيين . فهو لا يحلل اللغة إلى عناصرها الصوتية والصرفية والنحوية ، ليخلص إلى القوانين التى تحكم هذه العناصر منفردة ومجتمعة . ومصدر هذا الاختلاف هو أن توجُّه سوسير فى بحثه عن القوانين اللغوية كان توجهًا سيميولوجيا منذ

أول الأمر ، ومعنى ذلك أنه ينظر إلى اللغة من منظور نفسى اجتماعى ؛ ينظر إلى استعمال اللغة من حيث هو نشاط نفسى أولاً ، ومن حيث هو عرف اجتماعى ثانيا .

السيميوطيقا عند سوسير ، إذن ، علم وضعى كسائر العلوم ، وعلم وصفى (يبحث فيما هو كائن) وليست علماً معيارياً (يبحث فيما ينبغى أن يكون) . و« العلامة » عنده ليست « قضية » منطقية كما هى عند بيرس ، ولكنها ـ بالاصطلاح المنطقى ـ تصور لا تصديق ، وبالاصطلاح اللغوى التقليدى « كلمة » مفردة ، بشرط ألا ننسى أن الكلمة ليست صوتاً منطوقاً فحسب ، ولكنها صوت ومعنى ، أو دال ومدلول .

وتبقى مشكلة تطل برأسها ـ كالطفل الشقى ـ من خلال كلام الرجلين : مشكلة نوع وجود العلامة : هل هى شىء مادى أو شىء معنوى ؟ والمشكلة لا تطرح عندهما بهذه الصورة المجردة ، لأنها فى جوهرها مشكلة فلسفية لا هوتية : ما العلاقة بين المجرد والمحسوس ، بين الكلى والجزئى ، إن كانت ثمة علاقة بينهما ؟ وهى مشكلة لا يستطيع العلم الوضعى ـ بوسائله المتيسرة حتى الآن فيما نظن ـ أن يقترح حلاً لها ، ولذلك فهو ينحيها من مجال بحثه . وبما أن بيرس وسوسير كليهما حريصان على أن تكون السيميوطيقا علماً وضعيا فهما يحاولان دفع هذه المسألة بعيدا ، ولكنهما لا ينجحان فى ذلك تماما . إن بيرس يحدد موضوع السيميوطيقا بأنها نظرية شكلية للعلامات كما تستخدم فى الفكر العلمى ، أى الفكر القادر على التعلم من التجربة (ص ١٣٥) . وإذا كانت الموضوعات هى مادة الفكر العلمى ، أى الوقائع التى يرصدها هذا الفكر من خلال التجربة ، فإن العلامة لا عمل لها فى الموضوعة إلا أن تصورها وتخبر عنها ، ولا يمكنها أن تفيد فى تقديمها أو التعرف عليها (ف ٢٣١ ص ١٤٠) ، بل إن الموضوعة ، بالنسبة إلى العلامة ، يمكن أن تكون مدركة أو متخيلة (ف ٢٣٠ ص ١٣٩) . والمثل الذى يضربه بيرس (ف ٢٣٢ ص ١٤٠ ـ ١٤١) يوضح أنه ينظر إلى العلامة على أنها عمل ذهنى ؛ فالشخص الذى ينظر نحو البحر ولا يرى سفينة ما ، ولكن رفيقه الواقف بجانبه يحدثه عن سفينة يراها هناك ، ويرى أنها تحمل مسافرين ولا تحمل بضائع ـ هذا الشخص الأول حين يفهم قول رفيقه يستنتج منه معلومتين : الأولى هى أن رفيقه أحدّ بصراً منه ، والثانية هى أن السفينة التى يراها رفيقه ولا يراها هو تحمل مسافرين ولا تحمل بضائع . القضية الأولى عبارة عن علامة ، موضوعتها جزء البحر الذى لا يراه ذلك الشخص . هكذا تقريباً يقول بيرس نفسه ، ويمكننا أن نكمل أركان العلامة : « ركيزة » الموضوعة : فكرة أن هذا الجزء من البحر يمكن أن تمر فيه سفن ـ « المصوِّرة » (أو العلامة كما يسميها بيرس أيضاً بنوع من التساهل فى التعبير) هى إدراك أن هناك بالفعل سفينة فى هذا الجزء ـ و « المفسِّرة » أن الشخص الآخر أحد بصراً من الأول . والمعلومة الثانية ، أو العلامة الثانية ، أن هناك سفينة (موضوعة) ـ السفينة يمكن أن تحمل مسافرين أو بضائع أو كليهما (ركيزة) ـ أما المصوِّرة أو العلامة فإن هذه السفينة بالذات تحمل مسافرين فقط ـ والمفسِّرة : الشخص الآخر الذى رأى السفينة يمكنه أيضاً أن يميز نوعها .

بما أن الشخص الأول لم ير سفينة ما ، يمكننا أن نقول إن العلامة بكل عناصرها ذات وجود ذهنى أو افتراضى . وليس معنى هذا ، بالطبع ، إنكار وجود الأشياء ، بل إن المعرفة لا تتعلق بالأشياء ذاتها ؛ بل بصورها الذهنية . ومثل الشخصين والسفينة أريد به ـ على ما يظهر ـ إبعاد مفهوم « الشىء فى ذاته » . فبالنسبة للشخص الذى لا يرى السفينة لا توجد سفينة خارج الذهن .

حقاً إن بيرس فى تقسيمه للعلامات بحسب علاقة المصورة بالموضوعة (أيقونية أو مؤشرة أو رمزاً) يبدو أقرب إلى إعطاء الموضوعة نوعاً من الوجود المتميز ، إن لم يكن الوجود المادى ؛ ولعل الفهم المُبسط لهذا التقسيم هو الذى جعله أكثر شيوعا لدى السيميوطيقيين التالين . ولكنه تبسيط مخلّ ، لأن أساس القسمة هو وصف المصوِّرة لا وصف الموضوعة ، أو بعبارة أخرى أن المنظور إليه هنا هو دعوى المصوِّرة فيما يتعلق بالموضوعة ، ومن هنا يدخل العرف فى الأنواع الثلاثة .

ولكننا إذا قلنا إن العلامة بكل عناصرها ليست إلا فرضاً ذهنياً فإننا نجردها من القيمة الدلالية . وباستطاعتنا أن نتأمل المثل السابق ، فسنرى أن العلامة أو المصوِّرة فى الحالتين هى أشبه بنتيجة احتوت على مقدمتيها . ومن ثم يمكن أن يقال إن العلامة أو المصوِّرة تشىء الموضوعة ، فكأن ذهنية العلامة تستحيل بفضل آلية العلامة نفسها إلى نوع من الوجود المتحقق ، وإن كنا لا نعده وجوداً ماديا ، كما أنه ليس فكرة مجردة أو خاطرة لا تستند إلى شىء . وهذا هو ما يعبر عنه بيرس « التجسيد » embodiment ، أى أن العلامة تجسِّد الموضوعة أو تحتويها .

أما سوسير فيبدو لنا أنه يخلق مشكلة من لا شىء . لماذا يحرص على القول بأن « الدالّ » صورة ذهنية مثل « المدلول » ؟ هناك حجج نفسية إمبيريقية يمكن أن تساق لنا لتأييد هذه الفكرة ، كأن يقال مثلاً إننا إذا سمعنا كلمة ما لم نستطع أن ندرك معناها إلا بعد أن نتعرف عليها صوتيا ، كأن يكون الذى ينطق الكلمة طفلا ، أو شخصاً أجنبيا يصعب عليه أن يقيم الحروف العربية . ومعنى التعرف هو أننا نفسّر الأصوات المسموعة طبقاً للصور السمعية النموذجية المختزنة فى ذاكرتنا ، أو ـ بمزيد من الدقة ـ أننا نحول الصوت الخارجى إلى صورة صوتية باطنية . ويمكن أن يقال أيضاً إن العلاقة الوثيقة التى يفرضها سوسير بين الدال والمدلول تحتم أن يكون الاثنان متشابهين فى نوع الوجود .

ولكن هذا التفسير الإمبيريقى ـ فى الواقع ـ لا يحل المشكلة الوجودية ، مشكلة وجود الكلمة بصورتها المثالية ـ كصوت ومعنى ـ خارج ذهن السامع والمتكلم . ولا تقوم المشكلة أمام سوسير إلا حين يتحدث عن « اللغة » كنظام اجتماعى ، فى مقابل « الكلام » (يستعمل المترجمون هنا « القول ») الذى هو نشاط فردى . فالكلام يمكن أن يعالج ببساطة على أنه نشاط فسيولوجى نفسى فى وسط مادى كسائر الوظائف التى يقوم بها الإنسان وحتى الحيوان . أما « اللغة » ، وهى موضوع البحث حقا ، إذ هى مرجع الأفراد حين يتخاطبون ، فلابد أن نقدّر لها وجوداً خارجيا . وبما أن سوسير يحذف الجزء المادى الملحوظ فى الكلام من تعريف اللغة ، فسيبقى الجزء النفسى فقط ، بل جانب واحد منه وهو جانب « التقبل » ، حيث إن اللغة ـ كنظام اجتماعى ـ لا يحدثها الفرد ، بل يتقبلها من المجموعة اللغوية التى

ينتمى إليها . ولكنها أيضا ، مثل الكلام ، ذات طبيعة ملموسة ، « وإذا كانت العلامات اللغوية فى حقيقتها نفسية فإنها ليست مجردات » (١٤٨) . ومعنى ذلك أن اللغة ، بالإضافة إلى أن لها وجوداً خارج ذهن من يستعملها ، يتميز وجودها هذا بأنه مادى نفسى فى آن . ويتمثل جانبها النفسى فى العلاقة بين طرفى العلامة ، الدال والمدلول ، وفى العلاقات بين العلامات بعضها وبعض ، أما جانبها المادى فيتمثل فى الكلمات المكتوبة .

وهنا نقطة مهمة جدا ، ويجب ألا تفوتنا حين نتأمل نص سوسير . وهى أن الجانب المادى « الملموس » من اللغة لا يتمثل فى أشياء أو حقائق خارجية تشير إليها العلامة ، بل فى الآثار الخطية التى ترمز - بدروها - إلى العلامة .

هذه بعض المشكلات التى صاحبت نشأة السيميوطيقا . ويحس القارىء أن وراء المشكلات الفنية الخاصة ، مشكلة فلسفية أعمق ، لم تنجح السيميوطيقا لا فى اقتحامها ولا فى استبعادها . وقد يبدو لنا أن مشروع سوسير أقل طموحاً من مشروع بيرس ، وأنه - من ثمة - أقدر على حل المشكلات التى تعترضه . والواقع أن سوسير كان هو صاحب التأثير الأقوى فى الأبحاث السيميوطيقية التالية . ومع ذلك فقد أثار مفهوم العلامة عنده مشكلات غير هينة . فهذا بنفنست الذى لا يخفى انحيازه لسوسير يثير شكوكاً كثيرة حول مصطلح العلامة عنده . ولا يتعلق أى من هذه الشكوك بكون العلامة حسية أو عقلية . فمع أن سوسير نفسه قد شغل بهذه المسألة فإنها أصبحت غير ذات موضوع عند خلفائه . لقد كان اهتمامه بها - على ما يبدو - لازماً عن تأكيده للارتباط بين الدال والمدلول بحيث يتطلب وجود أحدهما وجود الآخر . وفى نص مشهور له يشبه الدال والمدلول بوجه الورقة وظهرها (ويبقى « الشىء فى ذاته » غير داخل فى مفهوم العلامة) . أما خلفاء سوسير فقد اكتفوا بتقرير استقلالية العلامة ، بمعنى استقلالها عن إرادة الفرد والجماعة معاً ، وبمعنى استقلالها عن الموضوع الخارجى أو « الشىء فى ذاته » أيضاً ؛ أى أنهم اكتفوا بتحديد مفهوم العلامة وظيفيا عن تحديده وجوديا ، وانطلقوا من هذا المفهوم لتصنيف العلامات ودراسة أنظمتها المختلفة .

إن سوسير لا يعطى تصنيفا واسعاً للعلامة بحيث ينطبق على جميع الأنظمة التى يسميها سيميولوجية (أى أنظمة علامات) إذ إنه على ما يظهر لا يطمئن إلى تعريف كهذا . فالسيميولوجيا لا تتمثل فى شىء كما تتمثل فى اللغة ، واللغة لا يمكن أن تدرس دراسة علمية إلا إذا درست من وجهة سيميولوجية . ويتفرع عن ذلك أن مفهوم العلامة اللغوية لا يفهم إلا على أساس سيميولوجى ، فى حين لا يمكن فهم العلامة السيميولوجية إلا من خلال العلامة اللغوية (ص ١٥٠) . ولكى يخرج سوسير من هذه الدائرة المغلقة يكتفى بتوضيح معنى العلامة اللغوية ، ولا يكاد يعرّفها بأنها وحدة نفسية مؤلفة من صورة سمعية ومفهوم أو دال ومدلول (ص ١٥٣) حتى يجد نفسه مضطراً إلى الدخول فى الإشكال الوجودى . لذلك يلجأ بنفنست إلى تعريف بيرس للعلامة - وإن اختصره شيئا ما - ليكون صالحاً للتطبيق على اللغة وغيرها من أنظمة العلامات . لقد عرّف بيرس العلامة بأنها « شىء ما ينوب لشخص ما عن شىء ما من وجهة ما وبصفة ما » (ص ١٣٨) . ويقول بنفنست : « إن دور العلامة هو التمثيل ؛ أن تحل محل شىء آخر ؛ أن تستدعى هذا الشىء باعتبارها بديلا عنه » (١٧٨) ؛ ويمثل لذلك بعلامات اللغة وعلامات الكتابة وعلامات التحية وعلامات المرور والعلامات النقدية وعلامات العبادات والشعائر والعقائد وعلامات الفن بكل أشكالها . والسمة العامة لكل هذه الأنظمة الاجتماعية هى « قدرتها على الدلالة وتكونها من وحدات دلالية أو علامات » .

وإذا قبلنا هذا الحكم التحليل « أنظمة العلامات هى أنظمة تتكون من علامات » اعتماداً على وصف العلامة بـ « القدرة على الدلالة » ، فسيبقى أن الأنظمة المذكورة بينها اختلافات كثيرة . ويضع بنفنست معايير وظيفية لتمييز النظم السيميولوجية عن غيرها من ناحية ، وتمييز بعضها عن بعض من ناحية أخرى . هذه المعايير هى : كيفية تأدية النظام لوظيفته ؛ مجال صلاحيته ؛ طبيعة علاماته وعددها ؛ نوعية توظيفه . وبينما يبدو نظام مثل إشارات المرور نموذجيا فى سهولة تطبيق هذه المعايير عليه ، فإن نظم العلامات فى الفن تستعصى على مثل هذا التطبيق استعصاء شديداً . فمن ناحية تبدو « العلامات » فى الموسيقى واضحة ، وهى النغمات التى تظهر فى التدوين الموسيقى محددة ومتميزة ، ولكنها تفقد الدلالة خارج قيمتها النسبية فى السلم الموسيقى ؛ ومن ناحية أخرى يصعب جداً أن نتصور « علامات » محددة تتشكل منها اللوحة ، فى حين يكون للوحة — ككل — دلالتها الخاصة التى يبدعها الفنان ، بل أن تختزل إلى سلسلة من العلامات نتعرف عليها واحدة واحدة ثم نضيف بعضها إلى بعض فتنتج دلالة الرسالة .

ويخلص بنفنست إلى القول :

> « ومن الغريب أن مفهوم العلامة ، وهو الأداة الذهنية التى خلقت السيميولوجيا ، قد ساهم فى تجميدها وأوقعها فى مأزق ؛ فمن جانب لم يكن من الممكن إبعاد مفهوم العلامة دون إلغاء أكبر خصائص اللغة أهمية ؛ ومن جانب آخر لم يكن من الممكن بسط هذا المفهوم ليشمل القول فى جملته دون هدم تعريفها على أنها الوحدة الصغرى المكوِّنة للّغة .
>
> « وختاماً فلا بد من تجاوز المفهوم السوسيرى للعلامة كوحدة فريدة تترتب عليها بقية اللغة وأداؤها لوظيفتها معا . ويمكن أن يتم هذا التجاوز من خلال مسلكين : أولا — فى التحليل داخل اللغة intra linguistique نفسها من خلال إدخال بعد جديد للدلالة سميناه البعد السيمنطيقى ، يتعلق بالقول ويختلف عن دلالة الوحدة المفردة التى تنتمى إلى السيميوطيقا . ثانيا : فى التحليل عبر اللغوى translinguistique للنصوص والأعمال من خلال تطوير شرح دلالى ينطلق من سيمنطيقا القول .
>
> « وستكون هذه السيميولوجيا جيلا ثانيا ، فتستطيع بأدواتها ومنهجها أن تساهم فى تطوير فروع أخرى من السيميولوجيا العامة » (١٩٠) .

لنعبر مسرعين على التناقض الظاهر فى هذا الختام : فالسيميولوجيا — أو السيميوطيقا — استعملت مرة على أنها دراسة

للمفردات فقط ، فى مقابل السيمنطيقا التى تعنى بدراسة الأقوال ، ومرة ثانية على أنها تشمل السيمنطيقا وما هو أوسع من السيمنطيقا ، وهو ــ على ما يظهر ــ الدراسة المقارنة للنصوص والأعمال . والتفسير الوحيد لهذا التناقض هو أن « الجيل الجديد من السيميولوجيا » أو السيميوطيقا سيكون مختلفا عن الجيل الأول بفضل هذه الإضافات . ولكن لماذا هى « إضافات » ؟ ومن ، أو ما الذى أعطى السيميولوجيا الحق فى استلحاقها ؟

لنعبر مسرعين على هذا الاعتراض ، رغم أهميته ، كى نناقش موضوعين يتجاوزان حدود اللغة ، التى وقف عندها بنفنست فى اقتراحه الأخير ، إلى أفق السيميولوجيا باعتبارها بحثا فى أنظمة الدلالة على اختلاف أنواعها ، كما أوضح فى صدر مقاله .

ابتداءً ، يجب أن نسلم بأن من حق هذا العلم الجديد ، « السيميوطيقا » ، أن يجمع مواده من كل الأشياء التى تستخدم بغرض الدلالة ، ولو كان لها بجانب الدلالة غرض آخر ، أو غرض أسبق . فهو إنما يتناول هذه المواد من زاويته الخاصة ، دون أن يزعم القدرة على الانفراد بتفسيرها ، أو توجيه سائر الدراسات التى تتناولها . فإذا وقع فى وهم أحد مثل هذا الادعاء فالخطأ خطأ المتوهم وليس خطأ العلم نفسه . لقد درس بارت لغة الملابس ولغة الطعام أى القيم الدلالية (الاجتماعية غالباً) التى تكون للأزياء وللولائم ونحوها ، دون أن يعنى ذلك أن السيميولوجيا تقحم نفسها فى اقتصاديات الطعام أو الملابس أو تقنيتها . وقد وضع بارت تفرقة مهمة بين نوعين من الأشياء الدالة : أشياء دالة بأصل طبيعتها مثل اللغة الطبيعية وإشارات المرور ، وأشياء تستخدم أصلاً فى أغراض غير الدلالة ولكنها يمكن أن تكتسب فى التعامل الاجتماعى قيمة دلالية ، فتطبق عليها فى هذه الحالة قوانين السيميولوجيا . ويبدو لنا أن التعبير عن الدلالة أحيانا « إحلال شىء محل شىء آخر » أو « تمثيل شىء بشىء آخر » (انظر أيضاً تعريف لوتمان للعلاقة ص ٢٦٦) ينطوى على قدر من الخطر ؛ إذ إن القيمة التبادلية لا تساوى القيمة الدلالية . وأوضح ما يظهر ذلك فى النقود ؛ فالنقود لا تقل من حيث الصفة التبادلية عن اللغة ، بل تفوقها ، ولكن القيمة التبادلية للنقود لا تخضع لقوانين سيميولوجية ، بل لقوانين من نوع آخر مختلف كل الاختلاف . ومن ثم فالقول بأن السيميولوجيا يمكن أن تضم الاقتصاد أو العلوم المالية تحت جناحيها يشبه القول بأنها تشتمل على فن التفصيل أو فن الطبيخ .

والملاحظة الثانية قد تكون أكثر إثارة للجدل ، ولا بد لنا من أن نتوقف عندها طويلاً لأنها لا تتعلق بفرعية الدلالة بل بنوعية الدلالة ؛ ومن ثم فظاهر الأمر يدعو إلى أن تكون المادة المعنية بأسرها جزءاً من السيميولوجيا . الأعمال الفنية أعمال دالة بدون شك ، ولكن دلالتها تتسم بسمة أساسية خاصة بها وهى أنها دلالة « جمالية » . وسنأخذ هذا الوصف على أنه قضية مسلمة دون أن نتعرض لتحليل معناه ؛ فمفهوم « الجمالية » موضوع بحث خاص . وهنا لابد للسيميولوجيا من أحد مسلكين : إما أن تعده داخلاً فى مفهوم « الدلالة » الأوسع ، وفى هذه الحالة يكون عليها أن تحدد معناه لتصبح الدراسة النظرية للفن جزءاً من السيميولوجيا ؛ وإما أن تعده مفهوماً متميزاً ومستقلاً عن « الدلالة » فيصبح من واجبها أن تتناول الأعمال الفنية من جانب واحد هو غير جانبها الأصيل ، كما تتناول الطعام أو الملابس أو النقود . وقد تعرض علم الأسلوب لمثل هذه الإشكالية من قبل ، إلا أنها وضعت هناك وضعاً صريحاً مباشراً ، ربما لأن تسمية العلم مستعارة فى النقد الأدبى ، فى حين أن العلم نفسه متفرع عن علم اللغة ؛ والسيميولوجيا علم جديد يشمل علم اللغة وغيره . لذلك يبدو لنا قول بنفنست ، حين يشرع فى بحث الموسيقى والفنون التشكيلية تحت اسم « أنظمة الصوت والصورة » إنه يتناول هذه الأنظمة « عامداً أن يترك جانباً وظيفتها الجمالية » (١٨٤) ــ يبدو لنا هذا القول جديراً بتأكيده وابراز معناه ، لأنه غالباً ما ينسى .

والمشكلة أشد وضوحاً فى الأعمال الأدبية ، حيث إن العمل الأدبى - كما يقول موكاروفسكى - يجمع بين كونه عملاً فنيا من جانب وكونه - فى الوقت نفسه - كلاماparole يعبر عن موقف عقلى أو فكرة أو شعور الخ » . (٢٨٨) . وهناك رهط من الكتاب حاولوا صياغة نظرية سيميوطيقية للفن ، أى أنهم - بعبارة أخرى - حاولوا أن يدرسوا النشاط الفنى - إبداعاً واستجابة - على أنه نوع من الدلالة . وقد مثّلهم فى هذا الكتاب : ريفاتير عن الشعر ، وكير إيلام عن المسرح ، ويورى لوتمان عن السينما ، إلى جانب يورى لوتمان نفسه ، الذى حاول أن يصوغ نظرية جمالية عامة ، معتمداً على مفاهيم سيميوطيقية . وجميعهم واجهتهم مشكلة العلامة . ولهذه المشكلة جانبان : ألمح بنفنست إلى أحدهما وهو أن العلامة عند سوسير تساوى الكلمة ، أى أصغر وحدة للدلالة اللغوية . وعلى مجموع العلامات - حسب سوسير - تقوم بنية اللغة ــ ككل - من خلال علاقتى التماثل والتعارض . ونحن نعلم أن تأثير العمل الفنى لا يرجع إلى مجموع مفرداته بل إلى شىء فى العمل ككل . هذا إلى أنه من العسير - وقد يكون من المتعذر - أن نحدد وحدة صغيرة دالة ، تشبه العلامة اللغوية ، فى أى فن من الفنون الجميلة سوى الأدب . والجانب الثانى أن « استقلالية العلامة » ، كما يصورها سوسير فى اللغة ، لا يمكن تطبيقها على الفن تطبيقا كاملاً . فإذا كانت استقلالية العلامة تعنى فيما تعنيه أن الواقع لا يدخل فى تكوينها إلا من خلال « المفهوم » الذى يمكن أن يكون مطابقاً للواقع أو غير مطابق (وهذا القول يصدق على العلامة عند بيرس كذلك ، إذ إن العلامة عنده لا تتكون إلا بتسلط فكرة ما - أو « ركيزة » ــ على الموضوع) ، فمثل هذه الاستقلالية ترحب بها أى نظرية معاصرة عن الفن ، حيث إن محاكاة الواقع - فى أى صورة وبأى درجة - لم تعد مقبولة فى هذه النظريات . ولكن استقلالية العلامة بمعنى أنها تبقى فى داخل منظومتها الخاصة معتمدة فقط على علاقاتها بسائر عناصر المنظومة ومستقلة عن إرادة الفرد وحتى الجماعة التى تستعملها ، مستعصية على التغيير إلا بتأثير الزمن وقوانين التغير الداخلى الخاصة بها - هذا النوع من الاستقلالية لا يقبله الفن بسهولة ؛ لأن الفن لا يزال متمسكا بتفرد العمل الأدبى ؛ وهذا يستتبع أن تتنزل العلامة الفنية عن استقلاليتها خضوعاً لإرادة المبدع (وإن كنا نشهد الآن ، ومع تنامى الاتجاهات السيميولوجية فى النقد ، ميلاً إلى تقديم استقلالية العلامة على فردية الإبداع ، إلى حد القول بموت المؤلف) .

من المناسب ، وقد وصلنا إلى بحث العلامة فى الفن ، أن نبدأ بريفاتير ، حيث نراه يضيف إلى مفهوم العلامة مفهوم « النص » .

ولكنه يختلف عن بنفنست الذى يفصل دراسة « الكل » ـ أى النص ـ عن دراسة العلامة اللغوية ـ الكلمة ـ محيلاً الأولى على السيمنطيقا ومخصصاً السيميولوجيا بالثانية ، ثم مدخلاً الأولى فى الثانية دون بيان واضح لكيفية الربط الذى يقترحه . وهناك مفهوم آخر لا يقل أهمية عن النص فى الدراسات السيميولوجية الأحدث ، وهو مفهوم « السمطقة » Semiosis الذى يرجع إلى بيرس ، ويستخدمه ريفاتير لتفسير انتقال العلامة اللغوية من مستوى المعنى الاعتباطى المتعارف عليه (ويصح أن نطلق عليه اسم « الوضع ») إلى مستوى المعنى المبتدع فى سياق النص . هذا الانتقال ، فى نظر ريفاتير ، هو « الحقل الأصيل للسيميوطيقا » (٢١٧) . والواقع أن السيميوطيقا إذا كان لها أن تخرج من مجال اللغة الطبيعية (بمعناها الضيق الجامد عند سوسير وهو مجموعة المفردات الوضعية إلى جانب القواعد الملتزمة فى نظم الجملة) فلا معنى لها عن البحث فى توليد الدلالات الجديدة سواء أكان ذلك من خلال العلامة الأصلية نفسها أم باصطناع علامات جديدة من مصدر آخر . لقد نبه سوسير إلى عدم قدرة اللغات الاصطناعية ـ إذا دخلت فى الاستعمال العام ـ على الثبات أمام تيار التغير الذى يفعل فعله فى اللغة الطبيعية بفضل استمراريتها ذاتها (ص ١٦٢) ، ولكن الفكرة المسيطرة عنده بالنسبة إلى موضوع البحث اللغوى هى « دراسة الحياة العادية والمتظمة للهجة تامة التكوين » (١٥٨) . ولذلك فإن مجال البحث فى التغيرات التى تصيب العلامة نتيجة للنقل الإرادى أو شبه الإرادى من لغة وتوطّن العلامات الجديدة فى اللغة الأخرى (وحتى من فرع من فروع المعرفة إلى فرع آخر داخل اللغة نفسها) يجب أن يكون محل بحث جاد وعميق من اللغويين العرب على الخصوص . وما فعله ريفاتير وغيره ممن خرجوا بالمصطلحات السوسيرية إلى أفق السيميوطيقا الأوسع هو فى نفسه مثال جيد للتغير الذى يصيب العلامات الاصطلاحية العلمية (وهى نوع من اللغة الاصطناعية) عند تداولها ولو بين فئة قليلة من المتخصصين ، كما أن هذه الأبحاث تضىء جوانب التغير فى اللغة الطبيعية نفسها حين تُصعَّد إلى مستويات ثقافية أعلى . يقول ريفاتير :

> « والحقل الأصل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر ، أى تصعيدها من دلالة مركبة فى مستوى أولى من قراءة النص إلى وحدة نصية تنتمى إلى منظومة أكثر تطوراً . وكل ما يرتبط باندراج العلامات من صعيد المحاكاة إلى مستوى أعلى من الدلالة فهو مظهر من مظاهر السمطقة Semiosis (٢١٧)

وهنا ينبغى أن نلاحظ كلمة جاءت من أفق النقد ، وهى كلمة « المحاكاة » . وقد جاءت ـ فى الواقع ـ لتهدم ، ولكنها أبرزت جانباً من جوانب العلامة تغفله اللغويات السوسيرية عادة : أعنى الجانب الإشارى . والسبب فى ذلك واضح ، وهو أن قسماً كبيراً من النقد الأدبى ، منذ أرسطو ، يعتبر محاكاة الواقع هى السمة الجوهرية للأعمال الأدبية والفنية بوجه عام . وفى عصرنا هذا لم يعد الفن محاكاة للواقع بل تحريفاً مقصوداً للواقع . لهذا ينزل ريفاتير « المحاكاة » إلى المستوى الأدنى من التعبير اللغوى (وهو الإخبار العادى فى اللغة الطبيعية) ، وتصبح الخاصية المميزة للغة الشعرية عنده هى تجاوز هذا المستوى إلى مستوى أعلى من « السمطقة » .

كيف يتم هذا التجاوز ؟ إن ريفاتير لا يكتفى ، مثل بنفنست ، بالإحالة إلى الوحدة الكلية ، ولكنه يتتبع ما يجرى للعلامة اللغوية حين ترقى إلى هذا المستوى الشعرى ، أى أنه يبحث عن الوحدة من خلال المعانى الجزئية ، وعن المعنى الخفى من خلال المعانى الظاهرة ، وعن المعنى المتميز من خلال المعانى المتعارفة . وهكذا تلتحم مفاهيم الوحدة والعلامة والنص فى حركة « تغريب » شاملة ، إذا استعرنا هذا المصطلح من الشكليين الروس . لا تزال الكلمة المفردة هى وحدة الدلالة ، ولكنها كلمة يضعها القارىء ـ لا الكاتب ـ ليجمع فيها دلالة النص ككل . أما الذى يقدمه إليه الكاتب فهو بنية تتخلق فى نموذج يتجسد بدوره فى عدد من « اللانحويات » أى تلك الكلمات التى تصادم تصورات القارىء المألوفة عنها .

وإذا نظرنا إلى ما يسميه ريفاتير « المولِّد » على أنه « المدلول » الذى يمكننا ـ نحن القراء ـ أن نضعه فى كلمة واحدة بعد أن نقرأ القصيدة ونستوعب كل انحرافاتها ، فإن « الدال » فى هذه الحالة لا يمكن أن يكون سوى النص ككل ، النص الذى تهيمن عليه أو « تتصدّره » (إذا استعرنا اصطلاح الشكليين الروس مرة أخرى) كلمات تجبه القارىء بغرابة موقعها فى السياق .

قد نتصور أن هذه التحولات فى العلامة هى أولاً وأخيراً إبداع فردى . ولكن ريفاتير لا ينظر إليها من هذه الجهة . إن النص يصبح ـ بدوره ـ علامة (وإلا ما كان فى استطاعتنا أن نعرف له مدلولاً ، بل أن نعبر عن هذا المدلول بكلمة واحدة أحيانا) . وما دام قد أصبح علامة فإنه لا يفهم إلا فى ضوء منظومة من جنسه ـ كسائر العلامات . بعبارة أخرى لا يُفهم النص إلا فى ضوء نصوص أخرى من جنسه . وهكذا نتبين أن ريفاتير لم يعترف بالدلالة المحاكية لمفردات النص ، فى القراءة السطحية الأولى ، إلا ليلغيها فى القراءة المتعمقة الأخيرة ، حين تصبح دلالة النص متوقفة ـ فقط ـ على نصوص أخرى .

إن دراسة سيميوطيقية للمسرح أو السينما يمكن أن تكون اختباراً أصعب للسيميوطيقا حين تخرج إلى مجال أوسع من مجال اللغة الطبيعية ، فنحن هنا أمام فنين أشد تركيبا من الشعر ، لأنهما يستخدمان اللغة الشعرية إلى جانب لغات أخرى مسموعة ومرئية . ومع ذلك تبدو لنا النتائج التى وردت فى مقالى كير إيلام (عن المسرح) ويورى لوتمان (عن السينما) مبشرة جداً . وأهم ما توضحه هذه الدراسات هو أن المسرح والسينما لا يعرضان علينا أشخاصاً وأشياء ، بل رموزاً للأشخاص والأشياء . (إن المدارس المختلفة فى فنى التمثيل والإخراج تدلنا على أن المسرح والسينما ليسا نقلاً للحياة على خشبة المسرح أو على شاشة السينما ، ولكنهما تفسير للحياة . إلقاء الممثل وحركاته وإشاراته على المسرح لا تمثل الحياة ، بل تفسرها على نحوما . لقد كان التعبير عن العواطف والانفعالات بالنبرات وملامح الوجه هو ما يميز التمثيل وما ننتظره من الممثل حتى وقت قريب ، ولكن منذ مارلون براندو أصبحت النبرة اللامبالية والملامح الجامدة هى ما يحرص الممثل على إتقانه ، ولا سيما إذا كان الموقف بحيث يثير أعنف الانفعالات) . كل شىء على المسرح له دلالة تنتظم داخل الدلالة الكلية للعمل بجميع مكوناته . وكما أفادت الدراسة السيميوطيقية للمسرح والسينما من السيميوطيقا العامة فى تحديد الطبيعة الرمزية (بالمعنى العام للرمز) لهذين الفنين ، فقد أفادت منهما

السيميوطيقا العامة فوائد لا يستهان بها . لعل من أهمها اقتران النظم السيميوطيقية وتبادلية العلامات . لقد أنكر سوسير تعدد الدلالات اللغوية ، فنفى أن يكون لنبر مقطع ما دلالة مزدوجة (١٥٧) تمسكا منه - على ما يظهر - بمبدأ استقلالية العلامة وثباتها ، ولكن الدراسة السيميولوجية للمسرح نبهت إلى أهمية « الدلالات المصاحبة » (٢٤٣) . وما أحرى ذلك أن يطبق على لغة الشعر أيضا (وهو مطبق بالفعل من قِبَل السيميولوجيا) حيث يلعب الوزن دورا مهماً في الدلالة الشعرية ، مع كون الوزن داخلاً في بنية اللغة الشعرية ، في حين أن الدلالات المصاحبة في المسرح تكوِّن جزءًا من استجابة الجمهور وتنتج عن ملابسات وأعراف اجتماعية . كذلك أنكر بنفنست ، من منطلق لغوى ، تبادلية العلامات من نظم سيميوطيقية مختلفة (١٨٠) ، ولكن الدراسات السيميولوجية للمسرح والسينما تثبتان العكس . فمن الممكن - مثلا - استبدال علامة حركية بعلامة أيقونية (٢٤٢) ، ويمكن أن تحل اللغة محل المنظر (٢٥٤) كما يمكن أن يحل تحريك الكشاف محل الإشارة اللغوية (٢٥٦) . وأهم من حلول العلامات بعضها محل بعض ما لوحظ من التوحيد بين نظامين للعلامات (الصورة والكلمة أو الأيقونة والرمز) توحيداً يعتمد على التعارض الجدلى بينهما (٢٧٣ ، ٢٧٤) ، بحيث يصح الكلام عن وحدة بوليفونية في المسرح (٢٥٠) - ومثل ذلك يمكن أن يقال عن السينما .

إن أهم ما تظهره الأبحاث السيميولوجية في الشعر والمسرح والسينما هو تحولات العلامة والمزج بين الأنظمة : الدلالات الجديدة التى تكتسبها المفردات في النص الشعرى بفضل « المولِّد » - الدلالات الرمزية التى تكتسبها العلامات الأيقونية على المسرح - اللقطة السينمائية باعتبارها علامة محكومة بمواضعات خاصة بالعرض السينمائى ، والمونتاج باعتباره تركيبا مطرداً للقطات - الموسيقى واللغة والمنظر باعتبارها شفرات متداخلة في علاقات جدلية . . . ونحن نشعر أن البحث السيميولوجى ، منذ اختار لنفسه أن يبتعد عن الفلسفة ، يسير في الطريق الصحيح طالما اتبع المنهج العلمى في جمع المادة وتحليلها . إن كلا من الشعر والمسرح والسينما يقدم مادة متجانسة للباحث السيميولوجى ، مادة تسمح له بالبحث عن وحدة أساسية يسميها « علامة » ويحاول اكتشاف القواعد التى تسير عليها في تصرفاتها المختلفة . وعندما تبلغ هذه الأبحاث الخاصة درجة معينة من النضج ، عند ذلك فقط يمكن الجمع بينها تحت عنوان « سيميولوجيا الفن » .

ولكننا نصدم في الواقع ببحث موكاروفسكى ، لأننا نراه قد سقط بين السيميولوجيا وفلسفة الفن . إن موكاروفسكي يشترك مع ريفاتير وإيلام ولوتمان في النظر إلى العمل الفنى مجتمعاً على أنه علامة - « علامة كبرى » كما يسميها كير إيلام - ولكنه لا يحاول البحث عن العلاقة بين هذه العلامة الكبرى وبين العلامات الصغرى الداخلة في تكوينها . إنه - في الواقع - يستعير مفهوم العلامة ليطبقه على العمل الفنى ككل ، وينظر إلى هذه « العلامة الكبرى » على أنها مكونة من دال ومدلول ، أو « رمز » و « دلالة » ، ويسند الرمز إلى الفنان والدلالة إلى الوعى الجماعى . ويلاحظ « كير إيلام » أن هذه العلامة الكبرى يجب أن تتجزأ إلى وحدات أصغر منها قبل أن نشرع في أى شىء يشبه التحليل (٢٤١) . ولكن موكاروفسكى يهتم بشيئين :

١

دلالة العلامة الفنية ، وموضوعها . أما الدلالة فهى أيضاً « قيمة » و « بنية » (موجودة في الوعى الجماعى كما سبق القول) . ويسميها موكاروفسكى « المعنى » و« الدلالة » و« الموضوع الجمالى » . وأما « الموضوع » فقط - أو المشار إليه - فهو السياق الكلى للظواهر الاجتماعية « مثل الفلسفة والسياسة والدين والاقتصاد » ؛ ولكنه يمكن أيضا أن يكون موضوعاً محدداً (حدث ، شخصية ، الخ .) مثل الأدب والرسم والنحت ، والفن عند موكاروفسكى أيضا علامة مستقلة ، أى أن المشار إليه لا يقوم بأكثر من وظيفة « محور » للرمز الفنى و« رابطة » بينه وبين الموضوع الجمالى .

ومع ذلك فإن « الموضوع » (لمزيد من الوضوح نسميه « المحتوى الإشارى » أو « عنصر المحاكاة ») يشكل وظيفة إضافية للنص إلى جانب وظيفته الجمالية ، هذه الوظيفة الإضافية هى « التوصيل » . وكلام موكاروفسكى عن اجتماع الوظيفتين أو خضوع الثانية للأولى ، أو العلاقة الجدلية بينهما ، كلام في غاية الاضطراب . فهو لا يوضح ما يقصده بـ« بالموضوع الجمالى المودع في الوعى الجماعى » أكثر من أنه بنية وقيمة في الوقت نفسه - هذه المشكلة التى حلها ريفاتير في إطار استقلالية العلامة بأن حدد معنى العمل الفنى كعلامة بوضعه داخل نظام العلامات التى من جنسه . ومع أنه يشير إلى أهمية « التحولات » التى تدخل في العلاقة بين العمل الفنى والشىء المشار إليه - أى الدرجات المختلفة التى يمر بها العمل على سلم الواقع - الخيال ، أو المحاكاة - السمطقة - فإنه لا يتطرق إلى فكرة « تصعيد العلامة » التى أوضحها ريفاتير ، وهى فكرة أصيلة في سيميولوجيا بيرس ، وأداة قوية استخدمها السيميولوجيون من بعده لبحث النظم الدلالية الأكثر تركيبا .

إن هذه المقالة أو المحاضرة تعد من الأعمال المبكرة في سيموطيقا الفن ، فقد كتبت في سنة ١٩٣٤ ، وهى لا تستفيد حتى من أفكار الشكليين الروس الذين اتصل موكاروفسكى بأعمالهم منذ بداياته العلمية ، وقد يكون لإيجازها الشديد بعض الأثر في هذا . (« التحولات » التى يشير إليها موكاروفسكى ربما كانت مظهراً لفكرة التغريب ») . على أن موكاروفسكى قد طور نظرياته الجمالية على مدى السنين ، كما يظهر في المقالة التى كتبها كاتب تشيكى آخر وهو ميلان بانكوفتش « الأسلوب الفردى ومشكلة المعنى في العمل الأدبى » (ترجمت ضمن كتاب « اتجاهات البحث الأسلوبى » لكاتب هذا المقال) . وعظمها وجوهرها تلخيص لأفكار موكاروفسكى المفرقة في أعماله على مدى أربعين سنة تقريبا . وفيها شرح لما سماه موكاروفسكى « الإيماءة الدلالية » semantic gesture ، وهو اصطلاح يبين نوع الدلالة الفنية حسب رأيه . فالعمل الفنى لا يعطى أى دلالة محدودة ، ولكنه يعطى منظراً غير نفعى وغير عادى للواقع ، تلتقى فيه الذات الموحدة بالعالم من خلال الأسلوب الفردى . فالدلالة في العمل الفنى - بناء على هذا - لا علاقة لها بـ« التوصيل » بالمعنى الذى تتحدث عنه تلك المقالة القديمة ، بل هى مجرد « إيماءة » للقارىء تساعده على أن يتأمل العالم ويصوغ موقفه منه .

ويمكننا أن نقارن « الإيماءة الدلالية » عند موكاروفسكى بـ« المولِّد » عند ريفاتير . ويبقى الفرق بينهما في النظر إلى « مرجع » كل منهما . فأما مرجع « المولد » فهو الأعمال الفنية المشابهة ، وأما

مرجع « الإيماءة الدلالية » فهو الجدل بين الذات المبدعة والواقع . نحن إذن نقارن بين نظريتين فلسفيتين : نظرية بنيوية مغلقة على نفسها لا تحيل فيها العلامات إلا إلى علامات مثلها (وهى نظرةغير مصرّح بها عند ريفاتير) ونظرية جدلية تقوم على تناقض الذات والموضوع ، الداخل والخارج ، وترتكز على قيم (أيا كانت طبيعة هذه القيم) . وفى الحالتين نرى السيموطيقا تخضع خضوعا مباشرا لفلسفة عامة أولا ، ثم لفلسفة فنية ثانيا ؛ أى أنها تقوم هنا بدور ثانوى وهو دور أداة مساعدة فى التحليل .

وقد يبدو من غير المعقول أن نجد سيمولوجيا الثقافة أشد تماسكا من سيمولوجيا الفن . فالفن داخل فى مدلول الثقافة إلى جانب المعتقدات والأعراف وسائر المؤسسات التى يكيف بها الإنسان حياته الاجتماعية . ولكن الذى يسهل مهمة الباحث فى سيمولوجيا الثقافة هو أنه يتناول هذه المهمة - أساساً - من جهة الفن . ولنعد مرة أخرى إلى بنفنست . يقول بنفنست : « وإذا تأملنا سلوكنا أو ملابسات الإنتاج والتبادل » - أى كل ما يدخل تحت مفهوم الثقافة - « لاحظنا أنها تستخدم مجموعة من نظم العلامات معا ، فى كل لحظة من لحظات حياتنا » . (١٧٨) . ولكن هذه النظم كلها إنما تتضح لنا بواسطة اللغة : « إننا نستطيع أن نفسر علامات المجتمع من خلال علامات اللغة ، فاللغة - إذن - هى مفسر المجتمع » . (١٨١) .

ستكون لنا وقفة خاصة عند مفهوم اللغة فى السيميوطيقا بوجه عام ، ولكننا نشير هنا إلى أن مفهوم العلامة لم يعد كافيا وحده لدراسة الثقافة . إن « نظم العلامات التى نستخدمها فى كل لحظة من لحظات حياتنا » كما يقول بنفنست ، أى النظم التى تكوّن ما نسميه الثقافة ، كثيرة ومتنوعة ، كما أنها - من ناحية أخرى - لا تملك شيئا يماثل الجهاز اللغوى البسيط والثابت الذى يسمح بالتعبير عن عدد لا يحصى من المعانى . ومن ثم فلا بد لها من مجموعة من القوالب المرنة ، التى تختلف درجة تركيبها ومرونتها من مجال إلى مجال . هذه القوالب هى التى تسمى بالنصوص (وقد مر بنا استعمال ريفاتير لمفهوم « النص » فى مجال الشعر) . يقول لوتمان ورفاقه : « **إننا نفهم الثقافة على أنها الذاكرة غير الموروثة للجماعة** . وهى ذاكرة تعبر عن ذاتها فى نظام من الحدود والأعراف . . . وبعامة فإن تعريف الثقافة بأنها ذاكرة الجماعة يثير السؤال حول نظام القواعد السيميوطيقية التى تتحول بها خبرة الحياة البشرية إلى ثقافة . هل يمكن أن نعامل هذه القواعد على أنها برنامج ؟ إن كينونة الثقافة ذاتها تتضمن بناء نظام من طائفة من القواعد لترجمة الخبرة المباشرة إلى النص . ولكى يوضع أى حدث تاريخى فى صنفه النوعى فإنه ينبغى أن يعرف به من قبل كل شىء كوجود حى وينبغى أن يفصح عن ماهية عنصر متميز فى اللغة . وهذا العنصر اللغوى هو الذى يحيله إلى الذاكرة » (ص ص ٢٩٨ - ٢٩٩) .

إن موضوع سيميوطيقا الثقافة هو بعينه - إذن - موضوع الأنثروبولوجيا الثقافية . فنحن نعلم أن الأنثروبولوجيا الثقافية تدرس النظم التى يكيف بها الإنسان وجوده فى الطبيعة والمجتمع . وقد استعادت الأنثروبولوجيا البنيوية بالفعل منهج علم اللغة البنيوى حين استخدمت الثنائيات المتقابلة كوسيلة لتمييز الوحدات الثقافية وإدراك العلاقات بينها . ولكن هل يعنى هذا أن كل ما حدث هو تغيير فى الاسم : أن سيميوطيقا الثقافة لا تضيف شيئا إلى الأنثروبولوجيا الثقافية ؟

هناك سببان يجعلان لسيميوطيقا الثقافة مكاناً بجانب الأنثروبولوجيا الثقافية (أو ربما فوقها) . وأحد هذين السببين يتعلق بالمادة والآخر يتعلق بالمنهج . فالأنثروبولوجيا الثقافية - على العكس - تدرس ثقافات مكتملة النمو . هذا فيما يتعلق بالمادة . أما فيما يتعلق بالمنهج فإن سيميوطيقا الثقافة تعتمد على اللغة ، وبالذات على المفهومين اللذين طورتهما الدراسات السيميوطيقية المختلفة وفى مقدمتها سيميوطيقا اللغة ، وهما مفهوم العلامة ومفهوم النص . وبينما تساعد تحولات العلامة على إدراك آليات التغير داخل الثقافة الواحدة فإن مفهوم النص يساعد على إدراك آليات التوحيد . ويستخدم لوتمان وزملاؤه بجانب هذين المفهومين مفهوما ثالثا هو مفهوم « القواعد » ، ليقسموا الثقافات بعد ذلك إلى نوعين : ثقافات تغلب عليها النصوص وثقافات تغلب عليها القواعد ، مع اعترافهم بأن العنصرين ضروريان لكل ثقافة . إن هذه المفاهيم الثلاثة تلقى أضواء كاشفة على آليات الثقافة الحية التى تجمع بين الثبات والتغير ، وبين الوحدة والتنوع ، وتنمو نموا مستمرا من خلال سعيها الذى لا يهدأ لبسط سلطانها على المجال المحيط بها ، مجال « اللاثقافة » .

هذه المفاهيم الثلاثة : العلامة والنص والقواعد تعد مفاهيم سيميوطيقية عامة ، أى أن كل واحد منها يمكن أن يدخل فى تكوين أنظمة سيميوطيقية « مختلفة » . فالألوان علامات وكذلك الكلمات وكذلك حركات الجسم . « النص » كذلك يقال عن قطعة أدبية لها شكل ووحدة ، وعن معزوفة موسيقية ، وعن سلسلة من الطقوس التى تراعى فى مناسبة معينة . والقواعد تكون فى فن كالنحت أو العمارة أو الشعر ، وفى آداب المائدة ونظام الأعراس والجنازات .

أما « اللغة » ، فزيادة على كونها خاصة بوقائع معينة ، وهى الوقائع الكلامية ، فإن علاماتها وهى الكلمات ، مرتبط بعضها ببعض ؛ أى أنها عناصر فى نظام يتوقف معنى كل عنصر منها على علاقته بغيره ، بحيث يصح أن يقال إن العلامة فى اللغة إن هى إلا علاقة . وفوق هذا فالنظام اللغوى بأسره نظام اعتباطى عرفى ، يتوارث من جيل إلى جيل ، تحافظ عليه الجماعة ويتلقاه الفرد ؛ ولكونه مجمعا عليه يمكنه أن يؤدى وظيفته الاجتماعية فى توصيل الأفكار . هذا هو مفهوم كل من اللغة والعلامة عند سوسير : مفهومان متلازمان ، لا يقوم أحدهما بدون الآخر . أما عند بيرس فالعلامة مكتفية بذاتها ، العلامة استدلال عقلى ، ومن ثم فالسيميوطيقا عنده لا تخرج عن كونها تصنيفا للعلامات من جهة نوعية الاستدلال ، ولا مكان ثمة للغة كنظام من العلامات التى تكتسب دلالتها من علاقتى التماثل والتقابل .

على أن « العلامة » كما رأينا ، قد اتسع مدلولها بعد سوسير بحيث تفرع عنه « علاقة كبرى » وتولد منه مفهوم « النص » ، إذ اعتبرت الصفة الجوهرية للعلامة أنها ذات دلالة واحدة (وسيكون على سيميوطيقا الأدب أن تعالج موضوع تعدد الدلالات فى العلامة الواحدة أو النص الواحد) . أما اللغة فإنها مخزن للدلالات . على أن مفهوم اللغة لم يبق منحصراً فى اللغة الطبيعية . لقد كان التصور الجديد للغة - كما سبق القول - تصوراً سيمولوجيا من أول الأمر . وكان ذلك سبباً فى تداخل ، وشبه تعارض ، بين مفهومى « اللغة »

و النظام السيميولوجي » . ويمتد هذا التداخل والتعارض بين قطبين : فمن ناحية يُنظر إلى اللغة الطبيعية على أنها هي وحدها النظام السيميولوجي الكامل ، ومن ناحية أخرى تعامل مختلف الأنظمة السيميولوجية ، وحتى الشفرات الصوتية أو الحركية التي لوحظت في بعض أنواع الحيوان ، على أنها لغات . يتمثل المنحى الأول في مقالة بنفنست « سيميولوجيا اللغة » . يقول :

« تعطينا اللغة النموذج الوحيد الذي يمكن وصفه بأنه سيميوطيقي في بنيته الشكلية وفي تأديته لوظيفته . فاللغة : (١) تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما ، فإذا تكلمنا فإننا نتكلم دائماً عن شيء ما ؛ (٢) تتكون ، من حيث الشكل ، من وحدات مستقلة تمثل كل واحدة منها علامة ؛ (٣) تُنتَج اللغة وتستقبَل في إطار قيم إشارية مشتركة بين أعضاء مجتمع واحد ؛ (٤) تمثل التحقيق الوحيد للاتصال بين ذات المتكلم وذات المخاطب .

«وتمثل اللغة ، لهذه الأسباب مجتمعة ، التنظيم السيميوطيقي الأمثل ، وتعطينا فكرة واضحة عن وظيفة العلاقة ، كما تنفرد بتقديم صورتها المتكاملة . ويترتب على هذا أنها ـ هي دون غيرها ـ تستطيع أن تضفي ، وتضفي بالفعل ، صفة الأنظمة الدالة على مجموعة أخرى من العلامات ، وذلك بأن تعطيها شكلا خاصا هو شكل العلاقة التي تميز العلامة نفسها» . (١٨٧) .

يلاحظ أن السمة الأولى التي تميز اللغة الطبيعية ، التي هي في الوقت نفسه أول مقومات النظام السيميوطيقي الأمثل ، هي أنها تشير إلى شيء ما خارج اللغة . وهذا هو ما يسميه ريفاتير « المحاكاة » ، ولكنه يرى اللغة الشعرية نقضا له . ولا يتنافى هذا مع النظر إلى اللغة الطبيعية على أنها مستودع الثقافة أو « ذاكرة الجماعة » ما دمنا نسلم أيضاً بأن هناك أنظمة ثانوية للثقافة ، وأن بعض هذه الأنظمة تباين النظام الرئيسي وتكون مع ذلك ضرورية له (ص ٢٩٧ و ٣١١) .

ويمكن أن تعد لغة الشعر نموذجاً متطرفا - ومباشرا في الوقت نفسه - لهذه المباينة . ولكن هذه النظرة تتنافى حقا مع نظرة بيرس التي تختزل العالم إلى علامات يحيل بعضها إلى بعض .

سواء أخذنا بقول بيرس أم بقول بنفنست فاللغة الطبيعية تستوي مع غيرها من الأنظمة السيميولوجية من حيث العلاقة بالواقع ، فما يصدق على الأولى يصدق على الأخريات ، ويمكن أن يكون الفرق بين بعض هذه الأنظمة وبعض فرقا في الدرجة لا في النوع . ويمكننا أن نقول الشيء نفسه عن السمة الثالثة ، فليس ثمة نظام سيميولوجي لا يرتبط بقيم إشارية مشتركة بين أعضاء المجتمع الواحد ، أي بنظام شفري (انظر لوتمان ورفاقه ص ٣٠٠) .

وتبقى سمتان تكاد اللغة الطبيعية تنفرد بهما دون سواها من النظم السيميولوجية : إحداهما سمة شكلية ، وهي أنها مكونة من علامات مستقلة (وتفوت الحصر من حيث الكثرة - انظر سوسير ص ١٥٩) . والسمة الثانية وظيفية ، وهي أن اللغة تمثل التحقيق الوحيد للاتصال بين ذات المتكلم وذات المخاطب (تأكيد الكلمتين من عندي) . فليست القضية قضية اتصال فحسب ؛ أي أن اللغة ليست مجرد جهاز إعلام بالمعنى العام لهذه الكلمة ، ولكنها جهاز تخاطب شخصي أيضا . حقا إن الشعراء صادقون حين ينسبون إلى العيون رسائل بالغة الخطورة والأهمية ، ولكن هذه الرسائل لا تتبع نظاما سيميولوجيا معروفا ، وفيما عدا اللغة لا نعرف نظاما سيمولوجيا واحداً قادراً على نقل الرسائل من الضمير إلى الضمير .

يرتب بنفنست على هذه الخواص خاصية أعم ، وهي أن اللغة ، ممثلة في العلامات المفردة ، تملك بعداً دلاليا مرجعه التعرف على المفردات والتمييز بينها ، وممثلة في الأقوال ، تملك بعداً دلالياً آخر مرجعه إنتاج الرسائل وتوصيلها . ثم يرتب على هذه الخاصية - بدورها - خاصية أعم ، وهي أن اللغة الطبيعية - دون غيرها من الأنظمة السيميوطيقية - تستطيع أن تترجم نفسها ، أو - على حد تعبيره - أن تصوغ كلاماً دالا حول الدلالة نفسها (١٨٩) . وبفضل هذه الخاصية يمكنها أن تفسر الأنظمة السيميوطيقية الأخرى .

هنا ـ إذن ـ حجر الزاوية في الدلالة . وهنا وضحت ، بصورة عملية ، الإشكالية التي طرحها سوسير حين جعل الدال والمدلول كليهما نفسيين . إن هذه الإشكالية قد لا تتضح إذا نظرنا إلى حال المتلقي ، ولكننا إذا نظرنا إلى منتج الرسالة لم يبق ثمة خفاء : فلولا أن منتج الرسالة يبحث في ذهنه عن دال يناسب المدلول الذي في ذهنه أيضاً ، لما أمكنه أن يفكر في الدال والمدلول مجتمعين .

هذه هي الفجوة التي يقفز فوقها بنفنست ، لأن السيميولوجيا أرادت أن تكون علماً وضعيا ، وأن تقطع الحبل الذي يربطها بالفلسفة . فكون اللغة تملك بعدين دلاليين ، بعداً سيميوطيقيا وبعداً سيمنطيقيا ، لايستتبع بالضرورة أن تكون اللغة قادرة على صياغة أقوال عن نفسها . وستكون لنا عودة إلى هذا الأساس الفلسفي - المهجور ـ للسيميولوجيا فيما يلي . ولكننا ننتقل الآن إلى مناقشة القطب الآخر للعلاقة بين اللغة والنظام السيميولوجي ، وهو إدعاء الترادف بينهما ، لا بمعنى أن النظام السيميولوجي الكامل لا يتحقق إلا في اللغة ، بل بمعنى أن كل الأنظمة السيميولوجية ـ حتى أنظمة الاتصال بين بعض أنواع الحيوان ـ هي لغات . يتولى هذه المناقشة نعوم تشومسكي في مقالة « اللغة البشرية وأنظمة سيميوطيقية أخرى » ، ويقترب جداً من اكتشاف الفجوة التي يكاد - ولا مبالغة هنا ـ يغيب فيها مفهوم الدلالة نفسه . وسيتضح ، خلال ذلك ، لماذا لا تقوم الدلالة السيمنطقية ، أي إنتاج الرسائل وتوصيلها ، دليلاً على قدرة اللغة على أن « تصوغ كلاماً دالاً حوال الدلالة نفسها » .

ويجب أن نمهد للحديث عن هذه المقالة بكلمة عن خلفيتها العلمية ، وطريقة عرضها ، وكيفية قراءتنا لها . إن تشومكسي يتناول مسألة اللغة على أنها مسألة بيولوجية ، ويناقش عدداً من الأبحاث التي حاولت إثبات أن بعض أنواع الحيوان ـ ولا سيما القردة العليا ـ يمكن تعليمها « لغة » بشرية . أي أنه يجادل خصومه الفكريين بمنطقهم وعلى أساس معطياتهم . وهي معطيات ترجع أصولها إلى مدرستين في علم النفس : المدرسة السلوكية ومدرسة الجشتالت ، وأبحاثهما التي

نشطت على الخصوص فى العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن حول عملية التعليم : أما السلوكيون فقد تركزت أبحاثهم حول « رد الفعل المشروط » (مثل تجارب بافلوف المشهورة على الكلاب) ، وأما الجشتالتيون فقد درسوا ذكاء القردة ، بعد أن قرروا أن حقيقة الذكاء تنحصر فى إدراك موقف مركب وابتكار الحل المناسب له . وكان وراء هذه الأبحاث افتراضات البيولوجيا التطورية حول إمكان تتبع أصول النشاط النفسى للإنسان فى أصوله الحيوانية البعيدة .

كانت لهذه الأبحاث - فى ذاتها - قيمة علمية قد يصعب تحديدها حتى فى الوقت الحاضر ، ولكنها على كل حال وافقت هوى صاحبَ الإنسان منذ نشأته ، هو تدريب الحيوان وتعليمه بعض أفعال البشر . فتلقفها كتاب الثقافة العلمية الشعبية ، وما لبثت أن فتحت باباً جديداً فى قصص الخيال العلمى . وكثيراً ما يحدث أن تعود بعض الأفكار العلمية المهجَّنة لتتزيّا بالزى العلمى وتندس بين الأبحاث العلمية .

يناقش تشومسكى بعض التجارب التى أجريت على الحمام وقردة الشمبانزى لا كتشاف مدى قدرتها على استخدام الرموز بطريقة تشبه استخدام البشر للغة . وتتلخص حجته « البيولوجية » فيما يلى : إن وجود قدر من التشابه بين الصور البدائية من القدرة اللغوية عند الإنسان وبين بعض أنواع الاتصال الرمزى عند القردة مثلاً لا يكفى للقول بأن القردة تملك قدرة لغوية بدائية . فإن هذا القول مبنى على الزعم بأن إنتاج بعض الرسائل واستقبالها هو جوهر القدرة اللغوية . وهذا كما لو قيل إن جوهر عملية الطيران هو قطع مسافة ما فى الهواء بدون أن يلمس الكائن الحى الأرض . فبناء على ذلك يمكن أن تصدق مقولة « الطيران » على النسور والإوز الكندى والدجاج والبشر ، لأن من البشر من يتدربون على القفز لمسافة عشرة أمتار أو أكثر .

ولكن ماذا لو أمكن أن تجرى تجارب على الإنسان والحيوان لمعرفة إمكان تعطيل القدرة اللغوية لدى الإنسان وتنميتها لدى الحيوان بحيث يثبت أن التشابه بينهما هو أكثر من تشابه عارض ؟ هذا فرض غير ممتنع علميا (مهما تكن الموانع الأخلاقية التى تحول دون إجراء مثل هذه التجارب على الإنسان) . ولكن تحقيقه لا يزال فى طى الغيب . والفرض الراجح « بيولوجيا » ، وفى حدود التجارب التى أجريت حتى الآن - يقول تشومسكى - هو أن القدرة اللغوية خاصة بالإنسان ، وفطرية كامنة فيه ، كسائر القدرات التى تكون كامنة فى الجينات الوراثية وتظهر خلال النمو بفضل التفاعل مع البيئة . وهناك دليل قوى على صحة هذا الغرض وهو سرعة اكتساب الطفل للغة الأم ، مع ما تنطوى عليه قواعد اللغة من تعقيدات تركيبية كثيرة .

من هذا العرض الموجز يتضح أن المناقشة البيولوجية لا تثبت أو تنفى شيئا فيما يتعلق بإمكان وجود لغات أخرى . ولكن هذا التقرير يستتبع أن ثمة فروقاً جوهرية بين اللغة البشرية (الطبيعية) وسائر وسائل الاتصال الأخرى ، كصياح القردة أو رقص النحل ، ويذكر تشومسكى الموسيقى أيضا فى هذا السياق . ولذلك فقد نتساءل إن كانت ثمة جدوى من الجمع بين اللغة الطبيعية والأنظمة السيميوطيقية الأخرى فى بحث واحد . إن تشومسكى لا يطرح هذا التساؤ ل ، ولكنه تساؤ ل وجيه ، طالما أن اللغة الطبيعية تختلف اختلافا جوهرياً عن الأنظمة السيميوطيقية الأخرى ، حتى البشرية منها .

هذا كله من مقالة تشومسكى يدخل فى باب الدحض أى إظهار خطأ الفروض التى ذهبت إلى أن اللغة لا تتميز تميزاً جوهريا عن طرق الاتصال التى يمكن تلقينها لأنواع من الحيوان أو تلك التى تقوم بها أنواع أخرى من تلقاء أنفسها . ولكننا نقرأ فيها أيضاً نقاطاً إيجابية وذلك حيث يتحدث عن الخصائص البنائية والوظيفية للغة البشرية (الطبيعية) . ومن أهم هذه النقاط أنه ينفى كون الهدف الأساسى من اللغة هو تحقيق الاتصال ، ويذكر من استعمالات اللغة الطبيعية - حتى فى مرحلة مبكرة جداً من حياة الطفل - طلب المعلومات لمجرد تعزيز الفهم ، والتعبير عن رأى أو أمنية ، ومناجاة النفس . ويلاحظ تشومسكى أن هذه الأغراض تختلف اختلافا جوهريا عن الوظائف التى تظهر فى أنظمة القرود مثلا ، والتى تهدف إلى تحقيق المنفعة لا غير .

إن تشومسكى بهذه الملاحظة الأخيرة يقترب جدا - كما سبق القول - من تأكيد الوظيفة الجوهرية للغة الطبيعية - تلك الوظيفة التى لاحظها بنفنست من قبل وعزا إليها مقدرة اللغة على أن تفسر سائر الأنظمة السيميولوجية فى المجتمع ، وهى مقدرة اللغة على أن تصف الفكر نفسه . فليس التعبير عن رأى أو أمنية ، ومناجاة النفس ، وطلب المعلومات لمجرد تعزيز الفهم - إلا أشكالاً مختلفة من وصف الفكر .

لعل القارىء ينتظر منى ، وقد جلت معه هذه الجولة بين طائفة مختارة من أبحاث علماء السيميوطيقا ، أن أقدم إليه رأيا واضحاً محدداً فى هذا العلم . إن الخلاصة الأخيرة التى تشبه الحكم النهائى يمكن أن تكون مريحة للقارىء ومرضية لغرور الكاتب ولكننى لن أقع آخر أمرى فيما أنكرته أول أمرى . إن أهم ميزة لكتاب « أنظمة العلامات » فى نظرى هى أنه يحفز القارىء للتفكير . وقد حاولت أن ألقى بعض الأضواء الكاشفة عبر الكتاب ، أن أرسم بعض الحدود دون أن أطمس الروابط وهذه - فيما أحسب - فائدة عظيمة من فوائد البحث الحديث فى العلوم الإنسانية : أعنى أن « التمفصل » **articulation** - أى تمييز بعض الأجزاء عن بعض ، وبعض المفاهيم عن بعض ، لازم لإمكان التفكير فى العلاقات بين هذه الأجزاء . كما أن معرفة الإضافة الخاصة التى يمكن أن يقدمها كل علم شرط ضرورى لاستفادة العلوم بعضها من بعض . وإذا لم تستطع السيميوطيقا أن تحدد مجالها الخاص انماعت بين عشرات العلوم الحديثة . فكل علم اهتدى إليه عقل الإنسان يقوم على « علامات » . وقد تعمدت أن اخترق الأبحاث المرجعية فى هذا الكتاب ، حاملاً مفهومى « العلامة » و « اللغة » الجوهريين ، مستعينا بما وصلت إليه يدى من دراسات أخرى ، واضعاً نصب عينىَ غرضين يمكن أن يكونا متباينين : الإشارة إلى بعض مظاهر التنوع والخصوبة فى مباحث هذا العلم ، وإبراز الوحدة الجوهرية التى « ينفصل » بها هذا العلم عن سائر العلوم المجاورة والمساعدة ، والتى تمكنه من تحديد مشكلاته قبل إخضاعها للتحليل .

وفى مثل هذه المحاولة يتعرض الكاتب - لا محالة - لخطر التحكم ، وهذا ما حرصت ألا أقع فيه . على أن ما حصلته من دراسة المقالات المرجعية سيكون دليلى فى مراجعة المقالات الجديدة . وهذا ما أنصح به للقارىء : أن يبدأ بقراءة المقالات المرجعية المترجمة ويقطعها طولاً

وعرضاً ثم يتجه بعد ذلك إلى المقالات المنشأة ، وإن كانت قد صنعت فى أول الكتاب على أنها مقدمات .

وأحسب أن القارىء سيزداد اقتناعاً بعدم جدوى الخلاصات الجامعة المانعة حين يقرأ هذه المقالات . فمن بين المقالات الخمس هناك اثنتان فقط لكل منها موضوع محدد : واحدة عن سوسير وكتابه « دروس فى علم اللغة العام » ، والأخرى دراسة استكشافية ـ كما وصفها صاحبها ـ عن العلامات فى التراث . أما المقالات الثلاث التى صدر بها الكتاب وجعل لها عنوان عام « دراسات » فأولاها بقلم فريال جبورى غزول وعنوانها : « علم العلامات (السيميوطيقا) : مدخل استهلالى » ، والثانية بقلم سيزا قاسم وعنوانها : « السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد » ، والثالثة بقلم أمينة رشيد وعنوانها : « السيميوطيقا فى الوعى المعرفى المعاصر » ، والعناوين ذاتها تدل على تداخل الموضوعات ، وقد وقع بالفعل كثير من التكرار فيما بين المقالات الثلاث ، وبينها مجتمعة وبين الأصول المترجمة . والخير للمترجم إذا أراد شرح نص أن يرفق به شرحا ، لا أن يعيد عرض الموضوع نفسه بطريقة مختلفة ، والهوامش هى التدبير النموذجى فى هذه الحالة .

وقد كانت سعة الموضوع ـ فى هذه المقالات الثلاثة ـ مدعاة للتسطح والتشتت ، فهى لا توضح مشكلات ولا تثير مشكلات ، بل تغرقك فى فيض من المعلومات غير المترابطة ، كمن يطوف بك أمام فترينات المحلات الأنيقة فى شارع تجارى من شوارع وسط المدينة .

ولكننا نستطيع أن نقرأ هذه المقالات بطريقة أخرى : نستطيع أن نقرأها على أنها ثلاثة أنظار فى السيميولوجيا ، أو قل ثلاث تجارب مع السيميولوجيا . وهى ـ بهذه الصفة ـ لا تخلو من قيمة .

أما المقالة الأولى فتدور حول فكرة أساسية ، وهى أن السيميوطيقا علم يستوعب العلوم كلها أو يهيمن عليها ، مثل الفلسفة قديما . والكاتبة تستند فى ذلك إلى تعريف فضفاض للعلامة : « شىء معبر عن شىء آخر » ، ولذلك تدخل فيها تغيرات الطقس التى تستجيب لها الطيور فتهاجر ، ورقصات النحل التى يدل بها سائر النحل فى الخلية على موطن الغذاء . ولابد أن نتساءل : هل يمكن أن تجتمع العلامات العرفية : التى يتوارثها المجتمع والعلامات البيولوجية المتوارثة فى الجينات ؟ وماذا يفيد العلم من مثل هذا الجمع ؟ ولكن يبدو أن الكاتبة أخذت مفهوم بيرس للعلامة ، وهو مفهوم شكلى ، منطقى ، فجعلته مفهوماً موضوعيا ، وبذلك أصبح كل ما فى الأرض والسماء موضوعاً للسيميولوجيا .

ومع ذلك تشير الكاتبة إلى السيميوطيقا على أنها « علم محدد » (ص ١٣) ولكنها لا تعطينا تحديدا له ، بل تغلبها حماستها الشخصية ، والجديرة بكل تقدير فى حد ذاتها ، للبحث عن « شىء » يوحد بين شتى جوانب المعرفة الإنسانية ، ويعيد إلى الحياة تكاملها « فى زمن التجزؤ والاستلاب » وهى ترى أن هذا النوع من التوحيد هو « الرغبة الكامنة فى السيميوطيقا » (ص ١٦) فنتساءل مرة أخرى : أهى رغبة السيميوطيقا أم رغبة الكاتبة ؟ وإن كانت السيميوطيقا فهل يمكن أن تتحقق عن طريق السيميوطيقا ؟

وتقابلك سيزا قاسم بطموح من نوع آخر . فالسيميولوجيا « فى اعتقادنا ، قد تعيننا على تحويل العلوم الإنسانية من مجرد تأملات وانطباعات إلى علوم بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة » ، وتتكلم عن جمع المادة وتصنيفها ووصفها واستخلاص العلاقات بينها عن طريق التجريد وكأن العلوم الإنسانية لم تعرف هذا من قبل . ثم تتكلم ، بتحديد أكثر ، عن « تصنيف هذه المادة (أى المادة الأدبية) طبقا لقواعد رياضية » فإذا كان هذا طموحها فقد أخطأت السبيل إليه ، لأن القوانين الرياضية التى تدخل فى تصنيف المادة الأدبية لا عمل لها فى السيميوطيقا ، ولكنها استخدمت فى بعض الدراسات الأسلوبية وأعنى بالتحديد قوانين الإحصاء وقوانين التحليل العاملى ، وهذه أبحاث أمر بها تصفحا ، ولكننى أعلم أن فى بلادنا بعض المهتمين بالرياضيات اللغوية والأدبية (وقد قرأت مقالاً عنوانه « دور الحاسب الآلى فى تحليل النصوص الأدبية » بقلم ليلى الشربينى ، فى عدد مارس ١٩٨٧ من مجلة كومبيوتر) . ولا شك أن السيدة سيزا قاسم بموهبتها التنظيمية وشخصيتها الاجتماعية الممتازة قادرة على أن تجمعهم لتقدم لنا عرضاً لهذا الفرع الحديث من العلوم الإنسانية كما قدمت هذا العرض القيم للسيميولوجيا .

ويبقى من هذه المقدمات مقال أمينة رشيد . وهو ينحو نحو فكرة شاملة أو تفسير جامع ، ولكنه لا ينجح فى تحقيق ذلك نظراً لسعة المادة ، فتلمح الفكرة مطلة هنا وهناك وسط حشد من العناوين والأسماء والموضوعات الفرعية . هذه الفكرة هى العلاقة الجدلية بين الفكر والواقع . وواضح أنها أوسع كثيرا من السيميوطيقا ، وأقدم كثيراً من الوعى المعرفى المعاصر . ولذلك راحت الكاتبة ترصد نشأتها من الفلسفة اليونانية إلى عصر النهضة والعصر الحديث مروراً بالفلسفة الإسلامية والفلسفة الأوربية فى العصر الوسيط ، قبل أن تصل إلى السيميوطيقا . وطبيعى أن تتوه منها الفكرة بين هذه التفاصيل .

على أننا ندرك أهمية المحاولة ، ونتعاطف مع منطلق الكاتبة ، وهو وضع السيميوطيقا كلها موضع التساؤل الجاد فى مناخ حضارى كمناخ العالم العربى هذه الأيام ، ومع منظورها الذى يحاول أن يشمل السيميوطيقا فى نظرة واسعة إلى المسعى البشرى الدائب للوصول إلى « الحقيقة » ، وإن كانت كلمة « الحقيقة » ، بهذا الإطلاق ، تبدو غريبة على الفكر المعاصر الذى لا يعرف إلا القيم النسبية .

ولابد من وقفة طويلة نوعاً عند مقالة نصر حامد أبو زيد « العلامات فى التراث ـ دراسة استكشافية » . ومهما أطلنا الوقوف عند هذه الدراسة فلن نوفيها حقها فى مراجعة شاملة كهذه فنحن هنا أمام بحث جديد وأصيل ، يلامس علوماً عميقة الجذور كثيرة الفروع فى الثقافة العربية : علم الكلام وعلم التفسير وعلم اللغة وعلم البلاغة . وهو إذ يعقد الصلة بين هذه العلوم جميعها حول موضوع العلامات ـ دون أن يضيع فى ثناياها ـ يلقى أضواء كاشفة لا نشك أنها ستفتح آفاقا جديدة للباحثين فى هذه العلوم ، فضلاً عن أنها ترسى أساساً صالحاً لسيميولوجيا عربية ـ إنْ أبى نصر إلا أن يسميها بهذا الاسم . ولقد فرغت الآن من القراءة الثالثة أو الرابعة لهذه الدراسة ، ولا أذكر كم مرة هممت أن أضعها من يدى وأمسك بالقلم لأكتب ـ وحسبك هذا دليلاً على خصوبتها . والحق أنى لو أردت أن أناقشها بأى قدر من التفصيل لوجب أن أفرد لها مقالاً فى مثل طولها أو أطول منها

(وقد شغلت فى الكتاب ستين صفحة ، أى نحو الخمس) فأنا أقنع الآن بالحديث عنها فى سياق الكتاب ككل . ومدخلى لها هو مدخل الدراسة ذاتها . فالكاتب يبدأ بطرح إشكالية الثقافة العربية المعاصرة بين التراث العربى والثقافة الغربية المعاصرة أيضا ، ويرى أن موقفنا من هذه الإشكالية ينبغى أن يكون الارتكاز على الحاضر الذى يجتمع فيه الطرفان . وهذا فى تقديرى غير كاف . فقد تجاوزنا (بعد « فن القول » لأستاذنا أمين الخولى) وضع الصورة التراثية للثقافة والصورة المعاصرة لها إحداهما إلى جوار الأخرى ، لا ستخلاص النتائج التى لن تكون - بالطبع - فى مصلحة التراث ، « ولا تثريب » كما يقول نصر . والهدف الآن (ولا أزعم أنى بلغته) هو أن ندرس تراثنا فى سياقه التاريخى ، ولا أقول إننا عندئذ سنكون قادرين على استخلاص « الثوابت » فيه ، فهذه « الثوابت » - فى أغلب الظن - لن تكون إلا ما نتصور نحن أنه أنسب لحاضرنا . وإنما أقول إننا إذا فهمنا تراثنا فى إطار الثقافة الإنسانية أمكننا أن نحوّل هذا التراث إلى قوة دافعة إلى الانطلاق من جديد فى مسيرتنا الحضارية ، بدلاً من كونه حملاً يثقل كواهلنا ويقيد خطانا ، كما هو الآن .

تختلف الصورة العامة للمباحث الدلالية فى الثقافة العربية — كما أتمنى هذه الصورة — عن تلك التى رسمها نصر وذلك لاختلاف المنطلق ، على الرغم من اتفاقى معه فى كثير من التفاصيل . (ويسعدنى أن أقرر أنى أفدت من دراسته فى غير موضع) . فأولا : أرى أن مفاتيح الدراسة (أو « إطارها المرجعى » كما يحب البعض أن يقولوا) يجب أن تؤخذ من التراث نفسه ، ولا يمنع ذلك — بطبيعة الحال — من المقارنة بين الصورة التراثية وأى صورة أخرى ، قديمة أو حديثة ، ولا سيما على مستوى الأصول .

وثانيا : أرى أن المجال الخصب للمقارنة بين تراثنا القديم والثقافة الغربية هو العصور الوسطى وعصر النهضة ، وقبل العصر الحديث ، وذلك لأسباب موضوعية وتاريخية ، وأخرى تتصل بحاضرنا ومستقبلنا . فالطابع المهيمن فى ثقافتنا كان طابعاً دينيا ، وكذلك كان طابع العصور الوسطى الأوربية . والثقافة الأوربية خرجت من العصر الوسيط إلى عصر النهضة بفضل تأثرها بثقافتنا (بين أسباب أخرى) ، وذلك كما نحاول نحن اليوم أن ننتفع بالثقافة الغربية لننتقل بثقافتنا إلى مرحلة جديدة ، ولذلك أشبه دراستنا للثقافة الغربية فى العصر الوسيط وعصر النهضة (حين ندرسها !) بحال من ينظر إلى صورته فى المرآة .

وثالثا : لا يخفى على كل دارس للحضارة الغربية المعاصرة أن هذه الحضارة تقف الآن عند منعطف وليس فى وسع أحد أن يتنبأ بالمستقبل ، ولكنْ ثمة إجماع أو شبه إجماع على أنه سيكون مختلفاً عن الحاضر اختلافاً عميقا . وأحد احتمالات المستقبل - إن لم يكن الاحتمال الأقوى - هو النبش فى الماضى لا ستعادته على مستوى أعلى - حسب قانون « نفى النفى » وهو قانون مطرد فى حركة التاريخ . وهناك - على قدر علمى - اهتمام متزايد فى ثقافة الغرب فى الوقت الحاضر بثقافة العصور الوسطى . وعندى أن الثقافة العربية القديمة هى المرجع الأهم ، لأن البداية الجديدة - التى كانت جديدة - فى النهضة الأوربية لم تكن إلا احتمالاً واحدا من احتمالات التطور . إذن فمن المعقول جداً ، بإعادة النظر فى الثقافة العربية القديمة من موقفنا الحاضر ، أن يبدأ التطور من مسار مختلف ، على حسب واحد من الاحتمالات التى أسقطت حين تحققت البداية لمسار النهضة الأوربية .

قلت : ليس فى وسع أحد أن يتنبأ بالمستقبل ، ولكننا نستكشف فقط إمكانيات الحاضر .

ويترتب على هذا - بالنسبة لبحث نصر - أن تصنيف موضوعاته حسب مباحث « السيميوطيقا » المعاصرة ليس بالتصنيف المقبول فى نظرى ، بل إننى ربما نفرت من هذه التسمية « السيميوطيقا » وفضلت عليها « علم الدلالة » فى قسم منها و « علم الوضع » فى قسم آخر . يترتب على هذا أيضاً أن الكلام عن « أنظمة الدلالة » فى الثقافة العربية كلام ترفضه الثقافة العربية ؛ فالمفكرون العرب أو المسلمون تحدثوا عن « علامات » أو « أدلة » ولم يتحدثوا عن أنظمة علامات . اللغة ، فى التفكير السيميوطيقى الغربى ، تكوّن نظاما ، لأن العلامات ، التى هى الكلمات المفردة ، تشكل فيما بينها نظاماً . ومن ثم كانت اللغة (أو أنظمة العلامات عموماً) بالنسبة إلى السيميوطيقا هى العالم ، وليست مجرد صورة للعالم . العلامات فى الثقافة العربية الإسلامية ، ليست حتى صورة للعالم ، بل هى تصوير للعالم . هذا هو الكنز المخبوء الذى اكتشفه الفكر الصوفى ، وعرضه نصر أجمل عرض وأقواه : ففى الثقافة العربية الإسلامية الإنسان لا يخلق العالم بل يجاهد ليتصل بأسراره . العلامات أفراد ، ليست نظماً . والناس - كالعلامات - أفراد كذلك . ربما كان ثمن ذلك هو الفوضى ، اللا سلطة ، فى الدين كما فى السياسة والفكر . ربما كانت قوة « المواضعة » وسيلة للتحكم فى هذه الفوضى . ربما كان الاستبداد وسيلة أخرى . كل هذه مشكلات تبحث من قلب الثقافة العربية الإسلامية ، ومن قلب المشكلات سوف تظهر إمكانات المستقبل .

نصر يحاول استكشاف العلامة فى تراثنا وعينه على السيميوطيقا ، وكان يكفيه أن تكون فى خلفية وعيه . ولأن عينه على السيميوطيقا لم يعط فكرة « الكلام النفسى » حقها ؛ وهى فى نظرى محور من أهم محاور الفكر الإسلامى ، وعمدتى فى هذه الدعوى ابن خلدون نفسه . ليس معنى هذا أنها فكرة عالمية . لقد وجدتها عند أوغسطين أيضاً ، حين كنت أراجع كتاب « نظريات الرمز » لتودوروف (الفصل الأول) . يقول تودوروف حاكيا كلام أوغسطين :

> « إن الكلمات لا تعيّن الأشياء بصورة مباشرة ، ولا تزيد على أن تعبر . ولكن ما تعبر عنه ليس فردية المتكلم بل كلاماً باطنيا سابقاً على اللغة . وهذا يرجع بدوره - على ما يبدو - إلى عاملين آخرين : فهناك - من جهة - الآثار التى تتركها موضوعات المعرفة على النفس ، ومن جهة أخرى المعرفة الفطرية التى لا يمكن أن يكون مصدرها غير الله » .

ثم يستشهد بالنص التالى من كتاب أوغسطين « تدريب الشادين » :

> « إن الكلام الذى يسمع فى الخارج هو إذن علامة على الكلام الذى يشرق فى الباطن ، والذى يستحق قبل غيره اسم الكلام . فالذى نخرجه من أفواهنا ليس إلا التعبير الصوتى عن الكلام ، وإذا سمينا هذا التعبير كلاماً فلأن الكلام يتخذه لينقله إلى

الخارج . وبذلك يصبح كلامنا ـ بشكل ما ـ صوتاً ماديا ، متخذاً ذلك الصوت حتى يظهر نفسه للناس في صورة محسوسة ، كما أصبح كلمة الله جسداً ، متخذاً هذا الجسد ليظهر نفسه للناس ، هو أيضا ، في صورة محسوسة » (١٥ ــ ١١ ــ ٢٠)

وبعد ، فقد كنت أقدّر أن أكتب عرضاً لهذا الكتاب أو تعريفاً به لا يستغرق إعداده مني أكثر من أسبوع أو أسبوعين ، فإذا بي أعكف عليه أكثر من ثلاثة أشهر لأخرج منه بهذه الحصيلة ، التي حاولت أن ألخصها قدر المستطاع . وكتاب يمكنه أن يشغلك إلى هذا الحد ، في هذا الزمن ، كتاب مهم بدون شك !

المصطلح اللسانى وتحديث العروض العربى

سعد مصلوح

١ ـ فاتحة : ثمة اتجاهان فى الدرس العروضى المعاصر ؛ فأما أولهما فاتجاه تقليدى يتغيّا أصحابه تهذيب عروض الخليل ، وتيسير السبيل إلى فهمه ، دونما خروج عن ماسنّه الخليل من سنن ، وما أبدع من مصطلح .

ويتسم هذا الاتجاه بسمة تعليمية تقنع بتلقين الشداة من المبادىء والتدريبات ما يعينهم على تعرف البحور وتقطيع الأبيات ، وتحديد ما يعرض لها من زحافات وعلل . أما ثانى الاتجاهين فقد نصب نفسه لغاية أصعب مراما وأبعد مدى ؛ إذ تراجعت فيه الغاية التعليمية وإن لم تتوار بالحجاب ، لتفسح الطريق للتفسير والتحليل ، وأحيانا لاقتراح البديل .

وأيّا ما كان حظ هذه الجهود المبذولة عند أصحاب الاتجاه الثانى من التوفيق فقد فزع جميعهم إلى حقل الدرس اللسانى بعامة ، والدرس الصوتى بخاصة ، لتحقيق ما نصبوا له من غاية . وأحسب أنه لم يكن لهم من ذلك بد .

وهكذا اتخذت المصطلحات والمفاهيم اللسانية طريقها إلى الدرس العروضى ، وصار لها الصدارة فى كل ما يدور من جدال ، وفى صياغة ما يقترح من أبدال .

وهذا البحث معنٍّى بتحقيق غاية متواضعة ، وإن تكن غير يسيرة المنال ؛ تلكم هى تتبع رحلة المصطلح اللسانى إلى الدراسات الرامية إلى تحديث العروض ، وما أصاب المفاهيم اللسانية فى مهجرها هذا من تغير أو سوء تفسير ، ثم الرصد لما نشأ عن ذلك كله من خلاف يستحيل رفعه بغيرتدقيق المفاهيم المصطلحية ، ووضعها فى سياقها العلمى المنضبط .

وربما كانت هذه الغاية القريبة المتواضعة مزلقا إلى الخوض فى أمّ القضية ، وهى تحديد هوية العروض العربى ومكانه من الأعاريض النبرية أو الكمية أو المقطعية . ولما كان باب القول فى هذا الأمر ذا سعة ، وكان هذا البحث بمثابة المدخل والتمهيد له ، فقد حاولت ما وسعتنى الحيلة ألا أتقحم على غمرات هذه اللجة حتى ننتهى من الكلام فى أمر تحرير المفاهيم المصطلحية ، وهى أس الخلاف ومدار الجدل . ولنا فى مناقشة كتاب كمال أبو ديب « فى البنية الإيقاعية للشعر العربى »[١] مقنع ؛ فمن خلاله سيتيسر لنا معالجة عَمَلَىْ سلفيه : إبراهيم أنيس وشكرى عياد ، ونعنى بهما ترتيبا « موسيقى الشعر »[٢] ، و« موسيقى الشعر العربى : مشروع دراسة علمية »[٣] .

٢ ـ عن الوزن والإيقاع :

اتخذ أنيس وعياد من عبارة « موسيقى الشعر » عنوانا لعمليهما . وليس فى أى من الكتابين ما يفسر علة إيثارهما لهذه العبارة ، إلا أن يكون إعلانا منهما بمغايرة هذين العملين لما درجت عليه كتب العروض التقليدية من نهج . ويبقى ـ على أى حال ـ أن هذا الاستخدام قد جاء على سنة المجاز لا الحقيقة . أما أبوديب فقد آثر أن يكون كتابه معالجة للبنية الإيقاعية للشعر العربى . والإيقاع مصطلح من مصطلحات الشعر والعروض قابل للتحديد ، أو هكذا ينبغى أن يكون . وقد حمله

هذا الاختيار على أمرين ؛ أولهما سوق المسوغات لتعليل الاختيار ؛ وثانيهما بيان فرق ما بين « الوزن » الذى هو موضوع لسائر كتب العروض ، « والإيقاع » ، أو ما سماه البنية الإيقاعية ، التى جعلها **موضوعا لكتابه .**

فأما عن المسوغات فقد أبان عنها حين نعى على العروضيين أنهم « نظموا العروض أراجيز ومقطوعات تعليمية ، وشرحوه وبوبوه ، لكنهم لم يسهموا فى إبراز قيمته لفهم العمل الفنى إطلاقا . واستمر هذا الوضع المزرى حتى قرننا هذا »[٤] . وليس الدارسون التقليديون هم وحدهم المسئولين عن هذا « **الوضع المزرى** » فى رأى **أبو ديب** ، بل إن « **أبحاث المعاصرين لم تجاوز محاولة تحليل التركيب الوزنى له ، إلا فى عدد قليل جدا من الاستشرافات النقدية . ويبدو هنا بوضوح أن ثمة تمييزا يطرح بين التركيب الوزنى للشعر وبين الحيوية الإيقاعية فيه** »[٥] .

هكذا يدخل بنا الكاتب إلى صميم مسألة التمييز بين الوزن **والإيقاع على مذهبه** ، فيرى أن « **العروضيين العرب بعد الخليل ، العقل الفذ ، أخفقوا فى التفريق بين المستويين : الوزن والإيقاع . وكان حديثهم عن الأول . وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقى الجذرى لعمل الخليل ، وحولوا العروض العربى إلى عروض كمى نقى ذى بعد واحد ، مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل : حيوية النبر الذى يعطى الشعر العربى طبيعته المتميزة** »[٦] . وإذن فما هذا الوزن الذى تحدث عنه العروضيون ؟ وما هذا الإيقاع الذى لم **يفهموه ؟** عن هذين السؤالين **يجيب أبو ديب بقوله** :

> « يُحدِّد التركيب الوزنى للشعر فى هذا البحث (قلت : يعنى بحثه هو) بأنه التتابع الذى تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات . ويتشكل هذا التتابع فى **كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدان واضحان : البدء والنهاية** . يمكن للكتلة هنا أن تعنى الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة) ، كما يمكن أن تعنى الوحدة التى تنشأ من تركيب عدد من الوحدات الصغرى (السطر والبيت باعتباره فى الشعر التناظرى تركيبا لشطرين) . أما الإيقاع فهو شىء آخر . إنه الفاعلية التى تنقل إلى **المتلقى ذى الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية** ، تمنح التتابع الحركى وحدة نغمية عميقة عن طريق **إضفاء خصائص معينة** على عناصر الكتلة الحركية ، تختلف تبعا لعوامل معقدة . الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزنى حتى تكتسب فئة من نواه خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه »[٧] .

ذلك هو تعريف أبو ديب للإيقاع فى معرض التمييز بينه وبين الوزن . أترانى على حق حين أصف هذا التعريف بالغموض والالتباس ؟ فما معنى **الاستقلال الفيزيقى للكتلة** ؟ وهل صاحب الحق فى الحكم على الإيقاع هو المتلقى بعامة أم هو صنف بعينه من المتلقين ، أعنى **المتلقى ذا الحساسية المرهفة** ؟ وأنّى لنا من المعايير المنضبطة ما نميز به المتلقى ذا الحساسية المرهفة من المتلقى الغليظ الإحساس ؟ وإذا كان الإيقاع أمرا ذاتيا كامنا فى نوع الإدراك ، فكيف يكون نقل هذه الفاعلية إلى المتلقى ؟ أمن خلال القراءة أم السماع ؟ أم هى أمر منوط بالصنعة الشعرية نفسها ؟ ثم ، ما المقصود « **بالحركة الداخلية ذات الحيوية المتنامية** ؟ » . **وما المراد « بالوحدة النغمية العميقة » ؟ وكيف يتم إضفاء الخصائص المعينة على عناصر الكتلة الحركية ؟** أعنى من ذا الذى يضفيها : الشاعر بصنعته ؛ أم المنشد بأدائه ؛ أم المتلقى بتصوراته ومدركاته ؟ أسئلة كثيرة لا أحسب أن لها فى العبارة جوابا أو ما يشبه الجواب . ولا ينبغى الاحتجاج فى هذا المقام بأن العبارة تعريف عام ثم تأتى التفصيلات من بعد . فالتعريف إنما سمى تعريفا لأنه تعريف . وربما تظهرنا هذه العبارة على فارق كبير يمتاز به عمل **أبو ديب** من عملى **أنيس وعياد** ؛ فهما وإن اختارا لكتابيهما عنوانا هو أدخل فى باب المجاز ، كانت لغة المعالجة عندهما أوفر حظا من خصائص لغة العلم المنضبطة . أما لغة **أبو ديب** فقد كانت فى كثير من المواطن لغة شعرية ذات كثافة مجازية عالية ، وهى بهذا تشير ولا تحدد ، وتلمح ولا تفصح .

على أن أخطر ما فى هذا التعريف هو حكمه على أى نظام وزنى يقوم على الكم وحده ـ أو التتابع الحركى كما يسميه ـ بأنه خال من الإيقاع ؛ ذلكم هو مقتضى تمييزه الذى سقناه بين الوزن والإيقاع ، وذلكم أيضا هو صريح دعواه التى يفصح عنها مبرزا خصوصية دراسته فيقول : « **تحاول هذه الدراسة أن تتفهم عددا من الظواهر الإيقاعية التى درست على أساس عروضى صرف لا علاقة له بالإيقاع** »[٨] . ولا ريب أن وضع القضية على هذا النحو يجافى الصواب ؛ فالبحر (**أوالتشكل الوزنى بمصطلح أبو ديب**) هو نوع من الإيقاع لا مشاحّة فى ذلك ، كائنا ما كان التعريف العلمى الذى ترتضيه للإيقاع[٩] . وصدق ذلك ثابت حتى بإعمال تعريف شولز للإيقاع الموسيقى الذى اعتمده الكاتب[١٠] . ولا يُخْلى البحر من صفة الإيقاعية كونه كميا أو نبريا أو مقطعيا أو مزيجا من هذه الأنواع . وليست الصبغة الإيقاعية حكرا لواحدٍ منها دون سائرها . كذلك لا يُخلى البحر من الصبغة الإيقاعية كونه نموذجا عاما أو قالبا مشتركا يهيمن على القصيدة من خارج ، ويحاول الشعراء إبراز أصالتهم من خلاله ، أو بالتمرد عليه تمردا جزئيا أو كليا . ويستوى فى ذلك أن يكون النموذج أو القالب كميا أو نبريا أو مقطعيا ؛ فهو بنية إيقاعية على كل حال . وإذا شئنا تحديدا منطقيا للعلاقة بين الوزن والإيقاع قلنا إن « **الوزن نوع والإيقاع جنس** »[١١] ؛ فكل وزن إيقاع ولا عكس . وليس للنماذج النبرية المقترحة من قبل الكاتب هنا ميزة تمتاز بها على أوزان الخليل ؛ إذ تظل – على فرض صحتها وقبولها ـ نموذجا عاما وقالبا مشتركاً يهيمن على القصيدة من خارج ـ كما يقول الكاتب نفسه[١٢] ، ويحاول الشعراء إبراز أصالتهم باتباعه أو تعديله أو المخالفة عنه . ويمكن للشعراء أيضا أن يقدموا نماذج إيقاعية خاصة بهم ، تجاوز القوالب العامة ، نبرية كانت أو كمية ، إلى وسائل أخرى صوتية وصرفية ونحوية ودلالية ، تشكل فى مجموعها ما يسمى بالتماسك النصى cohesion وتحقق ملاءمة البنية الصوتية الظاهرة للبنية الدلالية الباطنة appropriateness . وهنا يصل الإيقاع فى قصيدة بعينها إلى أقصى درجات التفرد والخصوصية ، حيث تنتهى مهمة العروض وتبدأ مهمة النقد .

وإذن فكتاب **أبو ديب** هو عروض محض وإن ادعى له صاحبه غير

ذلك . ولن تفلح أمثلة قليلة ذات طابع نقدى مفعم بالأحكام الانطباعية الذاتية فى أن تخرج كتابا يقع فى خمسمائة صفحة ونيف عن أصل خلقته . والتشكل الوزنى فى العروض الخليلى هو بنية إيقاعية ، كما أن البنية الإيقاعية المقترحة هى تشكل وزنى ؛ وكلاهما لا يخرج عن إطار القوالب الخارجية . فلاوجه إذن لما أورده المؤلف على عمل العروضيين من مآخذ ، ولا أساس صحيحا لخلطه الواضح بين مهمة العروضى ومهمة الناقد . وليس بتبنى نماذجه النبرية يمكن للدارسين « تحسس الدور الحيوى للإيقاع فى قصائد عديدة لأبى تمام والمتنبى مثلا »[13] ، أو« التفريق بين إيقاع قصيدة رائعة وأخرى سيئة » . ذلك أن وزن الطويل يمثل قالبا عاما ، سواء صغته فى شكل تفاعيل عروضية ، أو فى شكل نموذج نبرى . وإذا كان هذا النموذج النبرى متحركا ، وكان فى حركته غير خاضع لقواعد موضوعية منضبطة ؛ لتأثره بذاتية المنشد وعاداته النطقية ، فإن النموذج الخليلى متحرك أيضا ، ولكنها حركة منضبطة محكومة بإمكانات الزحافات والعلل ، التى هى قابلة للتوظيف النقدى[14] .

وبعد ، فإن هجوم الكاتب على العروضيين ، واتهامهم بعدم الفهم والإخفاق ، وما رصده عليهم من مآخذ ، جميعه هو دعوى بلا دليل ، وذلك لأمور ؛ منها : أولا ، أنه ليس فى كل ما قاله شىء يمكن أن يُعَدّ من قبيل المآخذ ؛ ومنها ـ ثانيا ـ أن عمله لم يبرأ منها إن صح أنها كذلك ، كما أنه لا ينطوى على أى ميزة تجعله أعلى كعبا وأَوْلى بالاتباع ؛ ومنها ـ ثالثا ـ أن الكشف عن الحيوية الإيقاعية مهمة تجاوز جميع القوالب العامة ، سواء كانت كمية أو نبرية أو غير ذلك . وفى الفقرات التالية مناقشة لمحاولة التحديث التى قدمها الكاتب من خلال المتابعة الراصدة للمصطلحين المحوريين فى عمله : ألا وهما : الكم والنبر .

٣ ـ مقولة الكم

يعلن أبو ديب فى كتابه هذا أن « **التصور السليم الذى تدعمه المعطيات الشعرية هو أن يلغى دور الكم من الإيقاع الشعرى العربى** »[15] . وينسب إلى النظرية الكمية أنها أدت « **حتى الآن إلى تعسف وقسر يتجاوزان عمل الخليل** »[16] ، كما يصف محاولات أصحابها « **بالقصور الفادح** »[17] ، لأنها « **لم تخلص نظام الخليل من تعقيده الأساسى المتمثل فى فكرة الزحاف ، والعدد الكبير للزحافات الممكنة فى كل تفعيلة وكل بحر فى النظام الكلى** »[17] .

بهذه الصيغة الحاسمة الداعية إلى إلغاء دور الكم من الإيقاع الشعرى العربى ـ وليتأمل القارىء مرة أخرى كلمة « **إلغاء** » فى هذا السياق ـ يعبر أبو ديب عن موقفه من مقولة الكم والنظرية الكمية فى العروض العربى . وللقارىء أن يَعجب حين يجد الكاتب يوصى الباحثين فى صفحات لاحقة فيقول : « **ينبغى أن يدرس دور الكم فى إيقاع الشعر العربى دراسة دقيقة ، وتحدد طبيعة العلاقة بينه وبين النبر بشكل علمى** »[18] . وهذه الوصية مشكورة ولا ريب ، ولكن ألا يمكن أن نستنبط منها أن الدعوة الحاسمة إلى إلغاء دور الكم قد صدرت فى غياب دراسة دقيقة تحدد طبيعة العلاقة بينه وبين النبر بشكل علمى ؟

على أى حال ، ها هو ذا الكاتب يأخذ ـ ابتداء من هذه الوصية ـ فى تقديم التنازلات ، والتخفيف من النغمة الحادة الداعية ـ كما يقول هو بحروفه ـ إلى « إلغاء دور الكم » . وطريقتنا فى رصد هذه التنازلات بسيطة جدا ، ولكنها ـ إن شاء الله ـ مبينة جدا ؛ فإننا لن نلجأ إلا إلى تجميع نصوص من الكتاب تفرقت مواطنها فتدابرت معانيها ، واختلفت مقاصدها ، وتذبذبت بين النقيض والنقيض ، حتى ليخيل إلى قارئه أنه إنما يقرأ كتابا آخر لمؤلف آخر . أيمكن أن يكون الداعى إلى إلغاء دور الكم فى إيقاع الشعر العربى هو نفسه القائل : « **إن الشعر المبنى على النبر لا يلغى دور الكم ، وإنما تظل العلاقة بين الكم والنبر علاقة عضوية حميمة** »[19] ؟ ويظهر التردد واضحا مستعلنا فى موضع لاحق حين يطرح الكاتب السؤال الآتى :

> « تتجسد نقطة البدء الطبيعية (**قلت : لاحظ أن نقطة البدء هنا جاءت فى ص ٣٢٧ من الكتاب**) لدراسة النبر فى السؤال الجذرى التالى : ما العلاقة بين الكم والنبر فى إيقاع الشعر العربى ؟ والعلاقة من التعقيد بحيث يستحيل ، فى هذه المرحلة من فهمنا للنبر (**قلت : لاحظ أيضا قوله « هذه المرحلة »**) أن تُحدَّد بدرجة عالية من الثقة والدقة . وبرغم التحليل المتقصى الهادىء ، الذى شكل أسس هذا البحث (**قلت : هكذا يصف عمله**) فإن الكاتب هنا يود أن يؤكد أن غرضه ليس تقديم نظرية نهائية فى تحديد طبيعة العلاقة المشار إليها »[20] .

وإذا كان التردد بين الدعوة الحاسمة إلى إلغاء دور الكم أول الأمر ، والانسحاب غير المنظم تراجعا عنها آخر الأمر ، من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى برهان ، وكان السؤال الرصين الذى طرحه عياد حول دور الكم فى نظام العربية ، وميله « **إلى اعتبار العربية لغة كمية ، للدور الهام الذى تلعبه حروف المد فى تغيير المعنى** »[21] ، قد ظل حائرا بلا جواب مقنع من أبو ديب ، حين يصف كلام عياد بأنه « **ليس له أكثر من طبيعة الاقتراح ، لا الاستنتاج العلمى** »[22] ـ فمن أين يستمد حكم الكاتب على دور الكم فى إيقاع الشعر العربى صوابه وحجيته ؟

لعل أهم ما ينبغى عمله هنا هو تحرير مفهوم الكم عند أبو ديب . وإذا استبان حظ هذا المفهوم من الصواب أصبح تقويم ما توصل إليه من نتائج قائما على أساس منهجى سليم ، وحينئذ يكون قبولها أو تعديلها أو اطراحها عن بينة . وسأحاول الآن أن أعرض بأقصى الدقة والأمانة العلمية الممكنة تفسير أبو ديب لمقولة الكم ، تمهيداً لمناقشته مناقشة هادئة .

يؤسس الكاتب مفهومه للكم فى الشعر على مفهوم الكم فى الموسيقى ، فيقول :

> « تنبع فكرة الكم من قياس الزمن . وهى أساس جذرى فى الموسيقى ؛ إذ إن العنصر المكون فى التأليف الموسيقى المقياس ؛ يشكل زمنا معينا يسمى « الزمن الكامل » . ويفترض أن كل حقل أو مقياس موسيقى يشكل الزمن نفسه ، لكن الزمن يمكن أن يشكل نغمة واحدة أو نغمتين أو أكثر ، وعندها يكون زمن النغمات المجموعة زمنا كاملا »[23] .

ويرتب الكاتب على ذلك :

« أن إقامة نظام إيقاعى كمى ، بالمعنى الموسيقى للكم ، لا يمكن أن يتحقق إلا إذا توافر الشرطان التاليان :

١ - أن تتوافر ، على الأقل ، مزدوجة كمية تكون العلاقة بين عنصريها قابلة للتحديد الواضح الدقيق ، من حيث الاستغراق الزمنى لكل منهما . والمزدوجة هى أبسط أشكال التغاير الكمى الذى يشترط توافره ، وقد تكون عناصر الكم أكثر من طرفى مزدوجة ، كأن تتوافر عناصر أخرى تمثل أجزاء منتظمة ، زمنيا ، من عنصر المزدوجة ، أى ٢/١ ، ٤/١ ، ٨/١ ، ١٦/١ .. الخ . كما هى الحال فى النظرية الموسيقية .

٢ - اتخاذ أى تشكل إيقاعى ناتج صورة خالصة كميا ، وتحقق الصفاء الكمى ، على أساس التعادل لا بين العناصر الزمنية الصغيرة ، وإنما بين الوحدات الإيقاعية الناتجة من تركيب عدد من العناصر الزمنية فى تشكيل متميز . **وفى مثل هذا الصفاء الكمى لا تسند أى أهمية لترتيب المكونات الزمنية ضمن الوحدة المستقلة .** ويقرر وجود التعادل الكمى بين وحدتين مثل (SSL)و(LSS) برغم الاختلاف فى ترتيب النوى فيهما .

أما إذا أقيم نظام إيقاعى (A) يحقق الشرط (١) ولا يحقق الشرط (٢) فإن وصفه بأنه كمى غامض الدلالة »[٢٤] .

ثم ينتقل الكاتب إلى مفهوم الكم فى الشعر موضحا حظه من استيفاء الشرطين السابقين فيقول :

« أما فى الشعر فإن مفهوم الزمن الكامل لم يبرز فى هذا الشكل فى أى من الأنظمة الإيقاعية المعروفة . وبدل ذلك يأخذ مفهوم الكم فى الإيقاع الشعرى وجها آخر ؛ إذ ينبع من وجود نوعين من المقاطع اللغوية لأحدهما ، نظريا ، زمن يستغرقه فى النطق يعادل نصف الزمن الثانى . النوع الأول هو المقطع القصير (٧) ، والنوع الثانى هو المقطع الطويل (-) . وتتألف من اجتماعهما وحدات يفترض أنها تشغل الزمن نفسه . **لكن هذا بذاته ليس وحده سر تعادلها ؛ وإنما السر هو ترتيب المقاطع فى كل وحدة . وفى هذا يختلف مفهوم الكمية فى الشعر اختلافا جذريا عنه فى الموسيقى »[٢٥] .**

ويخرج الكاتب مما سبق بأن مفهوم الكم فى الشعر يحقق أول الشرطين السابق ذكرهما لتشكيل نظام إيقاعى يقوم على الكم ، ولا يحقق الشرط الثانى . ومن ثم يصبح وصف خاصية الاستغراق الزمنى للمقاطع اللغوية — فى رأيه — بأنها « **خاصية كمية وصفاً يقيم تفريقا لا أساس علميا له »[٢٦]** .

ويستبين مما سبق ان موقف الكاتب من مقولة الكم فى الشعر يتلخص فى النقاط التالية :

(١) حسبان مفهوم الكم أو الزمن الكامل كما يعرف فى الموسيقى **هو** الفيصل والمرجع فى تحديد مفهوم الكم الإيقاعى بإطلاق ، ومن ثم فى تحديد مفهوم الكم الإيقاعى فى الشعر .

(٢) إن هذا المفهوم يفترض التساوى الزمنى التام بين الوحدات الإيقاعية (التى هى فى الشعر التفاعيل) ؛ وهو ما يسميه أيضا بالتعادل الكمى والصفاء الكمى .

(٣) إن الصفاء الكمى ينبغى توافره بين التفاعيل بتمامها ، وليس بين مكوناتها الصغيرة من أسباب وأوتاد (باصطلاح الخليل) أو من نوى إيقاعية (باصطلاح الكاتب) .

(٤) إنه يكفى للقول بأن الإيقاع كمى أن تتساوى التفاعيل زمنيا ، بقطع النظر عن الترتيب التتابعى لمكوناتها .

وبإعمال النقاط الأربع السابقة يرى الكاتب إلغاء دور الكم فى إيقاع الشعر العربى ، معتمدا على ثلاثة أنواع من الحجج .

النوع الأول :

الاستدلال باتخاذ التفعيلة الواحدة صورا مختلفة من حيث الكم فيما يسميه العروض التقليدى بالزحافات والعلل . ويرى الكاتب فى هذا إخلالا بالشرط القائل بوجوب التساوى الزمنى (= التعادل الكمى = الصفاء الكمى) بين التفاعيل .

النوع الثانى :

الاستدلال بامتناع تبادل التفعيلات المتساوية كمًا والمختلفة من حيث ترتيب توالى مكوناتها (إذ يمتنع وقوع مستفعلن (- ٥ - ٥ - - ٥) فى موقع مفاعيلن (- - ٥ - ٥ - ٥) وفاعلاتن (- ٥ - - ٥ - ٥) ، ووقوع فاعلن (- ٥ - - ٥) فى موقع فعولن (- - ٥ - ٥) . وهذا الامتناع فى رأيه يخل بشرط أساسى فى النظام الإيقاعى الكمى الموسيقى ، وهو إمكان تبادل الوحدات الإيقاعية المتساوية زمنيا ، بقطع النظر عن ترتيب توالى مكوناتها النغمية .

النوع الثالث :

هو دعم للنوعين السابقين . ويقرر فيه الكاتب بالأقوال المرسلة غير المصحوبة بالبينة أن الدراسات المختبرية التى قام بها أثبتت التساوى الزمنى بين التفاعيل المكونة من عدد واحد من الأسباب والأوتاد مهما يختلف ترتيب توالى المكونات ، أى أن (مفاعيلن) تساوى فى الزمن كلا من (مستفعلن) و (فاعلاتن) بالدليل المختبرى .

وفى هذا يقول الكاتب ما نصه : « إن (- - - ٥/- - ٥ = - - ٥/- - ٥) كميا كما أظهرت الدراسات المختبرية التى قام بها هذا الكاتب (قلت : يعنى نفسه) ، و(- ٥/- ٥/- - ٥/= - - ٥/- ٥/- ٥) »[٢٧] .

ذلكم هو مجمل آراء أبو ديب فى مقولة الكم . وحاصل ما ساقه من حجج لتفنيد النظرية الكمية فى العروض العربى[٢٨] . وقد استفرغت وسعى فى أن يأتى عرضها مستوفيا أشراط الدقة الواجبة . ولا بد لنا الآن من وقفة مستأنية نناقش فيها بكل الهدوء والموضوعية جميع ما سبق من آراء وحجج .

أولا : بطلان حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى .

حملُ الكم العروضى على الكم الموسيقى هو العمود والمرتكز الذى تستند إليه جميع آراء أبو ديب وحججه فى هذه القضية . وهذا الحمل باطل ؛ إذ هو قياس مع الفارق يقوم على المغالطة .

ذلك أن طبيعة الموسيقى تفارق طبيعة الشعر مفارقة جوهرية ؛ فهى نغم ساذج بلا قول ؛ أما البيت الشعرى فهو مادة لغوية بالضرورة ؛ وهو سلسلة أصوات صادرة - بالقوة أو بالفعل - من جهاز نطق بشرى . وهذه الأصوات تشكل دوالّ تستدعى مدلولات عرفية ، إشارية وإيحائية ، تختلف من جماعة إلى جماعة . وينشأ عن ذلك أن المدرك الكلى « الجشطلت » الذى يشكله المتلقى حال استقباله للنغم الساذج يختلف فى جوهره ومكوناته عن ذلك الذى يشكله حال استقبال البيت الشعرى الذى هو رسالة لغوية فى الأساس . ومعلوم أن الإيقاع تصور ذهنى قبل أن يكون كماً فيزيقيا . وهذه الحقيقة متفق عليها فى دراسة الإيقاع ، سواء كان إيقاعا صوتيا أو بصريا[٢٩] ، وسواء كان الإيقاع الصوتى موسيقيا أو لغويا . ويمكن أن نستدل لذلك بما اقتبسه الكاتب نفسه - مؤيِّدا - عن شولز إذ يقول :

« حين نصغى إلى ساعة تتك فإن العقل يسمع وقعها إما بالشكل تيك - تاك أوتيك - تاك - تاك . وهذه حقيقة من التميز والثبات بحيث يصعب أن نصدق أن حدث التكتكة هو ، فى الواقع ، دون نبر إطلاقا . إلا أن كون هذا الأثر أثراً ذاتيا محضا ، يدرك من حقيقة أن جهدا واعيا ضئيلا يحول الأثر من طريقة التجمع الأولى إلى طريقة التجمع الثانية ، ثم يعود به إلى الأولى من جديد . **فالمستمع ، لا صانع الساعة ، هو المسؤول (عن خلق التجمع)** »[٣٠] .

فهذا قول صريح فى أن الإيقاع تصور ذهنى من عمل المتلقى وليس استجابة ميكانيكية للمثير الحسى . لكن هذا التشكيل إنما يتم على مادة المثير الحسى ، ومن ثم تختلف عملية خلق التجمعات الإيقاعية باختلاف مادة المثيرات الحسية بين الأصوات اللغوية والنغم الساذج بلا قول .

وثمة مفارقة أخرى هى أن العمل الموسيقى إبداع يقوم على حرية كبيرة فى التأليف بين نغمات خالصة صادرة عن آلات موسيقية ؛ وهى أصوات بلا دلالات مرجعية عرفية . أما أصوات الكلام فإن لأصوات الضجيج الخالصة والمجهورة أهمية كبرى فى تشكيلها ، كما أنها محكومة — أيا كان نوعها — بالنظام والوظيفة والعرف اللغوى فى جماعة بعينها . وهذا النظام والعرف — وإن كان يسمح بمساحة كبيرة للإبداع الفردى — ليس ملكا خالصا لا للشاعر ولا للمتلقى . وغالبا ما يكون النظام حاكما على الإدراك جملة ، وعلى إدراك الإيقاع خاصة ؛ بحيث إن العقل المتلقى كثيرا ما يجرى تحويرا للخواص الفيزيقية للمدركات ، بإبراز بعضها وإضعاف بعضها ، بل بتجاهل بعضها أحيانا واستبدال غيرها بها لتوافق معطيات النظام من خلال عملية تغيير أو تشويه مشروع وتلقائى للكميات الفيزيقية . وليس لذلكم كله مقابل مع المثير الموسيقى .

أما المفارقة الثالثة فهى أن الإيقاع الكمى فى الموسيقى يحدده الفاصل أو النقرة المميزة للزمن الكامل أو المقدار . أما فى البيت الشعرى فإنه بما هو كلام ومقاطع لغوية لا يكفى الفاصل الزمنى بين التفاعيل فى تحديده كميا ، بل يدخل فى التشكل الحدوث المتكرر لأنواع الوحدات الصغرى المكونة للتفعيلة ، سواء سميتها أسبابا وأوتادا ، أو نوى إيقاعية ، أو مقاطع ، أو نماذج نبرية ؛ ومن ثم يكون محض تحكم أن يقال : لابد لكى يكون الإيقاع كميا أن يجوز تبادل التفعيلات المتساوية فى الزمن وإن اختلف ترتيب توالى الوحدات الداخلة فى تكوينها ؛ إذ فى هذا القول تسوية بين أصوات الكلام والنغم الساذج لا تجوز .

ورابع المفارقات : أن استخدام عدد من العلوم لمصطلح واحد لا يلزم عنه بالضرورة حملها جميعا على مفهوم واحد منها ، أو حمل بعضها على بعض من حيث مفهوم المصطلح وماصدقاته . وهذا من المعلوم فى علم المصطلحات بالضرورة ، حيث يشترط أن يختص المصطلح الواحد بتصور أو مفهوم واحد فى المجال المعرفى الواحد . أما إذا تعدد المجال المعرفى فلا ضير من تعدد المفاهيم . وقد نظر إلى ذلك فى مصطلحات كثيرة مثل formant , meta language, morphology[٣١] . . الخ . ويستبين من ذلك خطأ القول بأنه ما دامت « الكمية » مصطلحاً ثابت الدلالة فى الموسيقى فينبغى أن يكون له الدلالة نفسها فى العروض واللسانيات والكيمياء والميكانيكا وسائر العلوم . لذلك كله كان القول بوجوب حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى فى رأينا خطأ محضاً ، وتحكماً فى الاستدلال لا مسوغ له . والتحكم لا يعجز عنه أحد . وببطلان القياس يبطل جميع ما استخرج منه من نتائج .

ثانيا : ليس الصفاء الكمى بين التفاعيل شرطا فى العروض الكمى .

ثمة حجة تتكرر فى عشرات المواضع من كتاب أبوديب يشهرها المؤلف فى وجه القائلين بكمية العروض العربى . وخلاصة هذه الحجة أن حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى يوجب تحقق الصفاء الكمى (= التعادل الكمى = التساوى الزمنى) بين الوحدات الإيقاعية (التفاعيل) . وهذا الشرط مستحيل التحقيق فى العروض العربى فى رأى الكاتب . ذلك أنك :

« إذا استخدمت المزدوجة (قصير — طويل) فى وصف الكلمتين المدروستين صعب اكتشاف مبرر تجاوبها الإيقاعى على أساس كمى : (قلت يعنى الكلمتين الآتيتين :) (مستسلمٌ) تتألف من

- ٥ - /٥ / - / - ٥
- / - / ٧ / -

(مستلم) تتألف من - ٥ / - / - ٥
- / ٧ / ٧ /

والفرق بينهما واضح ؛ لأن الثانية تحوى مقطعا قصيرا فى مكان مناظر لمقطع طويل فى الأولى ؛ فالتعادل الكمى بينهما معدوم . وقد يقال : إن النقص الكمى ممكن فى هذه الحدود ؛ لكن هذا يجعل فكرة التعادل

الكمى ضئيلة القيمة فى الإيقاع الشعرى . وسرعان مايتأكد ما يقال هنا ؛ إذ يلاحظ أن العربية تسمح بتجاوب (مستسلمٌ) مع (مُسْلِمٌ) (على افتراض وجـود هـذه الكلمـة) . ويعنى هـذا أن الكم (-/-/٧/-/-) يـعـادل (٧/٧/٧/٧/-) . والاضطرار إلى قبول هذا التفسير الكمى مع وجود هذه الفروق الكمية الكبيرة يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى فى دراسة إيقاع الشعر العربى[٣٢] .

ويبدو احتفاء الكاتب بهذه الحجة عظيما ؛ إذ يكررها فى مواطن كثيرة مع تحويرات فى الصياغة . ومن أدل هذه المواطن وأفصحها عبارة عن فكرته قوله :

« لا يبدو أن هناك أى مبرر لاعتبار (٧) ، أى المقطع القصير ، مساويا لنصف قيمة (-) ، أى المقطع الطويل ، واعتماد هذه الفكرة أساسا للتصور الكمى ، ثم القول إن (٧) يمكن أن يحل محل (-) (أى أنه يساويه عمليا من حيث الدور الإيقاعى)، حين نجد أن الوحدة (- - ٧ -) مثلا تعادل إيقاعيا الوحدة (٧ - ٧ -) ، يخلو من شرط أولى للدقة العلمية هو الانتظام فى تطبيق المفاهيم الأولية . وتأكيد الفرق بين قيمة (٧) وقيمة (-) مرة ، ثم إهمال هذا الفرق مرة أخرى (برغم ما يقود إليه ذلك من مقدار كمى كبير أحيانا ، كما هى الحال فى تعادل (- - ٧ -) مع (٧٧٧ -) حيث تفقد قيمة مقطع طويل كامل) لا يصلح أساسا علميا لنظرية سليمة فى الإيقاع الشعرى[٣٢]» .

ثم يعزز المؤلف مقالته بالدليل المختبرى على صحة رأيه . واستدل بذلك على أمرين ؛ الأول : التساوى الزمنى للتفاعيل المتفقة أسبابا وأوتادا مع اختلافها فى ترتيب توالى الأسباب والأوتاد . وقد سبق إيراد نصه الخاص بهذه المسألة[٣٣] . والثانى : عدم التساوى الزمنى للمقطع الطويل المفتوح ، يعنى المقطع (ص ح ح) ، والمقطع الطويل المغلق ، يعنى المقطع (ص ح ص) ، سواء منفردين ، أو فى علاقة بعضهما ببعض ، واختلاف الكم الزمنى فيهما باختلاف الصوامت التى يتركب منها المقطع . ولقد ضمن هذه الفكرة نصا يقول :

« لقد أظهرت الدراسات المختبرية التى قام بها هذا الكاتب (قلت : يعنى نفسه) أن المقطع المغلق الطويل تتغير قيمته الكمية ، وعلاقته بالمقطع المفتوح الطويل تبعا لطبيعة المصوتات phonemes التى تركب المقطع . بل إن المقطع ذاته تتغير قيمته الكمية إذا ورد منفردا ، أى فى وحدة صوتية معينة ، عنه إذا ورد فى وحدة صوتية أخرى[٣٤]» .

تلكم هى حجج المؤلف أوردناها بنصها . ولكى نتعرف حظها من الدقة العلمية علينا أن نعرضها على مجموعة من الحقائق العلمية فى **مجال الصوتيات Phonetics and Phonology** ، وفى **مجال الدرس النفسى ــ الفيزيقى psycho - physics** ، وهى حقائق ثابتة بيقين الفحص والاختبار ، وليست فى هذه العلوم من مسائل الخلاف .

تُطبِقُ جميع الدراسات التى أجريت على عمليات الإدراك عند الإنسان أن ثمة فجوة لا مفر من وجودها بين خصائص الواقع المادى على ما هى عليه فى الطبيعة ، وخصائصها كما يدركها المخ البشرى[٣٥] . ذلك لأننا ندرك الواقع بواسطة الحواس ، وهذه الحواس ذات قدرات محددة تتفاوت بين أنواع الحيوان . وهى عند بنى آدم أشد تفاوتا ؛ لأنها بحكم الظروف الاجتماعية والجغرافية والفردية تصاب بالتحيز الثقافى . لاحظ ذلك فى ألوان الطيف وألقابها فى اللغات المختلفة ، فإنك واجد اختلافات كبيرة بينها فى عدد هذه الألوان ، على الرغم من أن الواقع الفيزيقى المادى واحد ، وهذا ما حمل بعض العلماء على القول بأنه إذا كان بعض الأفراد يصابون بعمى الألوان المادى فإن ثمة مجتمعات بأسرها يمكن أن تصاب بعمى الألوان الثقافى[٣٦] .

وليست الظاهرة الصوتية فى هذا بدعا من الظواهر ، كما أن أذن الإنسان أيضا ليست بدعا من الحواس ؛ فالأذن عند البشر ليست مؤهلة بأصل الخلقة لإدراك كل ما يحدث من أصوات فى الطبيعة ؛ إذ إن ثمة ترددات وكميات من الشدة تقع دون مجال قدرتها على الإدراك ، كما أن ثمة كميات أخرى تجاوز هذه القدرة . أما المجال الواقع بين هذين الحدين الأقصى والأدنى فهو وحده الذى يسمى **مجال السمع** audible range . وهذا ما عنيناه بمحدودية الحواس ، وبالفجوة القائمة بين الواقع المادى والمدرَك التصورى . بل إن التفاوت ليقع بين الأفراد والجماعات حتى فى داخل مجال السمع . وحين يلجأ الباحثون إلى استخدام الأجهزة والآلات فى قياس الكميات المادية فإنهم يحاولون التوصل إلى خصائص الواقع المادى على ما هى عليه فى الوجود ، وبذلك يحصلون على ما يسمى **بالكم الفيزيقى الموضوعى** physical objective quantity . غير أن هذا النوع من الكم المقيس لا ينبغى أن يختلط بنوع آخر من الكم ، ونعنى به**الكم النفسى الذاتى** psychological subjective quantity ، وهو الصورة المدركة من الكم الموضوعى بعد مروره فى عدد من المرشحات filters محكوم بعوامل مادية وثقافية متنوعة . والعلاقة بين هذين النوعين من الكم ليست علاقة تناسب طردى بسيط ، أى أن استجابة الأذن للكم الموضوعى لا تسير معه فى خط يوازيه زيادة ونقصا ، ومن ثم لا تظهر هذه العلاقة ــ إذا حولت إلى رسم بيانى ــ على هيئة خطوط مستقيمة بل فى شكل منحنيات تسمى فى علم النفس الفيزيقى **بالمنحنيات النفسية السمعية (الأكوستيكية)** Psycho - Acoustic Curves .

وإذا كان القياس الموضوعى تسجيلا للكميات يتوصل إليه الباحث باستخدام الأجهزة والآلات ، فإن القياس الذاتى لا يعنى أكثر من تعريض السامع المختبَر للمثيرات الصوتية المراد اختبارها ، ثم يطلب منه إبداء ملاحظاته وانطباعاته من حيث زيادة الكمية أو نقصها ، أو تغير طبيعتها . وأخيرا تترجم هذه الملاحظات إلى أرقام تمهيدا لتحليلها . وخضوعا هذه الحقيقة يستخدم العلماء منظومتين من وحدات القياس ؛ إحداهما **الكميات الموضوعية** التى تقيس فى الصوت كميات الشدة intensity والضغط pressure واتساع الموجة amplitude والتناسب بين كميات مختلفة من الشدة ، والترددات frequency والمدة duration والتكوين التوافقى harmonic

والتخالفى disharmonic للموجات الصوتية المركبة . . الخ . أما المنظومة الأخرى ، وهى الكميات الذاتية ، فتقيس **علو الصوت** (كما تدركه الأذن) loudness **ودرجة الصوت** pitch (أى اختلافه من حيث الحدة والغلظ) ، **والمدة** التى يستغرقها (وهى هنا كم زمنى ذاتى ، قد يتفق مع الكم الموضوعى ، وقد يختلف بالنقص والزيادة ، تبعا لدور الكميات والعوامل الأخرى فى تشكيل الصوت)[٣٧] .

وإذن ، فليس القياس بالجهاز والآلة وحده هو الحكم الوحيد الذى ترضى حكومته فى مسائل العروض ؛ لأن الإيقاع كم نفسى ذاتى مدرك قبل أن يكون كما فيزيقيا موضوعيا منتشرا فى الهواء على شكل موجة صوتية . ولا مناص من النظر فى هذه الحقائق العلمية إذا أريد لمسائل العروض أن تدرس دراسة علمية دقيقة . لذلكم يقول شاتمان Chatman ــ وهو محق ــ : « **إن الذى يبدو ظاهرا للعيان هو أن الآلات وحدها لن تحل مشكلات النظرية العروضية** »[٣٨] . وسأعود للكلام على هذه المسألة عند تقويم ما قام به الباحث من « **دراسات مخ**. . »

غاية فى الأهمية ، يجعل العلاقة بين الكم
ر تعقيدا مما بدت عليه حتى الآن ، وهو ما
سميناه بالتحيز النغمى عند العقل البشرى . فحين تكون الرسالة الصوتية من نوع ينتمى إلى نظام صوتى عرفى جماعى كاللغة ، يختلف الوضع اختلافا جوهريا عن الرسالة الصوتية الموسيقية . فى الرسائل الصوتية اللغوية لا يلتزم العقل التزاما صارما فى تحليلها وتفسيرها بالكميات الفيزيقية الموضوعية ، بل يعمل جهاز الإدراك بتوجيه من السياق اللغوى والمقام الاجتماعى والخبرات اللغوية السابقة والتوقع ، فيقوم بتصويب الخلل واستكمال النواقص ، وتحوير الكم الفيزيقى ليتسق مع معطيات النظام . وهذا دليل مهم جدا على عدم جواز حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى ، وعلى اشتمال هذا القياس على أكثر من فارق ، على نحو يقود إلى نتائج بعيدة عن الصواب .

ونعود إلى حجة أبو ديب التى يتمسك بها لرفض النظرية الكمية ؛ وخلاصتها أن حدوث ما يسميه تجاوبا إيقاعيا بين مستفعلن ومستعلن ومتفعلن ومتعلن على ما بينها من تعادل كمى (أو صفاء كمى) معدوم يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى فى تفسير إيقاع الشعر العربى .

لقد بنيت هذه الحجة على أن اختلال الكميات الفيزيقية الموضوعية بين هذه التفاعيل لابد أن يكون مدركا إدراكا واعيا من قبل المتلقى . وما دام المتلقى لا يحفل به ولا يأبه له ، فإن دور الكم واجب الإلغاء . ولعله قد تبين مما سبق أن سقناه هنا أن العلاقة بين الكم الموضوعى والكم المدرك ليست على هذا القدر من البساطة ، ولا سيما فى مجال الإيقاع الشعرى . وإذا أخذنا مسألة الكم أو المدة الزمنية مثالا فإننا واجدون لدى شاتمان تقريرا يؤكد ما أثبتته التجارب من أن : « **الأشخاص المختَبَرين يستمر إحساسهم بجودة الإيقاع (أى بثباته) حتى وإن زادت الإزاحة فى الانتظام الزمنى إلى ١٤,٥ ٪ . وبعبارة أخرى ، يعد الناس الفواصل الإيقاعية واحدة حتى وإن اختلفت الفواصل بمقدار ١ : ٧** »[٣٩] . ويصوغ ج . إ . والاس والين G. E. Wallace Wallin هذه المقولة فى أجل عبارة وأوضحها حين يقول : « **إن المجموعات الإيقاعية لا تحكمها الفواصل القابلة للقياس الموضوعى ، وإنما يحكمها الزمن الذاتى لهذه الفواصل ، بل يحكمها أيضا وعى المتلقى بهذه الفواصل ، أى وعيه بالفواصل بوصفها كمّا ذهنيا** »[٤٠] . ويضيف شاتمان إلى هذه المقولة بعداً جديداً حين يؤكد « **أن تطابق التكرارات الإيقاعية نادر الحدوث فى الطبيعة ؛ وأن المهم هو تكون الانطباع بحدوث التناسب أو التوازن ، وليس وجود التناسب والتوازن بالمعنى الرياضى الدقيق** »[٤١] .

تلكم الفجوة التى لا مفر منها بين الكم الموضوعى والكم الذاتى هى ــ فى رأينا ــ المدخل الصحيح لفهم قضية الكم فى الإيقاع الشعرى ؛ فالوزن أقرب إلى أن يكون تصورا ذهنيا a concept منه إلى مدرك حسى percept ؛ بل إنه على الرغم من قيام الوزن على أساس من الإحساس بالإيقاع فإن العقل وحده هو الذى يقوم بإنجاز المهمة ، حين يعمد إلى الظواهر اللغوية المتباينة فيخضعها لوجوه من الفروق البسيطة ، وحين يأتى إلى الأشياء التى هى جد مختلفة فى طبيعتها المطلقة فيقيِّسها ويُسَوِّى بينها »[٤٢] .

بقيت مسألة « **الدراسة المختبرية** » التى يشير الكاتب إلى قيامه بها ، وإلى ما ثبت له منها من أن الكم الزمنى الذى يستغرقه النطق بكل من (مستفعلن) و(مفاعيلن) و(فاعلاتن) هو كم واحد على الرغم من تباينها إيقاعيا . وهذه النتيجة ــ على فرض التسليم بسلامة التجربة ودقة القياس ــ لا تنقض من جميع ما قلناه شيئا ، فدلالته على ما ذهب إليه الكاتب منعدمة بالكلية .

وأما ما يذكره الكاتب من أنه قد ثبت له بالدليل المختبرى « أن المقطع المغلق الطويل تتغير قيمته الكمية وعلاقته بالمقطع المفتوح الطويل تبعا لما يسميه الكاتب : « **طبيعة المصوتات** phonemes **التى تركب المقطع ، بل إن المقطع ذاته تتغير قيمته الكمية إذا ورد مفردا أو فى وحدة صوتية معينة عنه إذا ورد فى وحدة صوتية أخرى** »[٤٣] ــ **أقول** : أما عن ذلك ــ فعلى فرض سلامة التجربة ودقة القياس مرة أخرى ــ فإن هذا القول يرد عليه ملاحظ نراها جد خطيرة :

أولها : أن الاتكاء على القياس الفيزيقى الموضوعى وحده يلغى أثر العامل الأهم ، وهو قياس المدرَك الصوتى الذاتى ؛ وهذا ما فصلنا فيه القول . ولا ينبغى فى هذا الأمر الاكتفاء بأحد نوعى القياس ، بل بأقل النوعين أهمية فى هذا الباب . ومن الواجب ــ إذا أريد التوصل إلى نتائج ذات قيمة علمية ــ القيام بهذين النوعين من القياس ، واكتشاف وجوه الارتباط بين القياسين .

وثانيها : أن الكاتب يستخدم المصطلح « فونيم » فى غير موضعه ؛ فالفونيم وحدة تصورية تجريدية تقعيدية ، تمثل عنصرا من عناصر النظام الصوتى للغة ما . ومن المتوقع ألا تنطبق خصائصه التقعيدية تمام الانطباق على كل تحققاته الفعلية . والكشف عن الفونيم هو مهمة تفسيرية تقعيدية يقوم بها الباحث ، ومن ثم فإن ما يقاس بالأجهزة وفى المختبرات ليس هو الفونيم phoneme ، ولكنه الفون phone ، وهو التحقق الفعلى الحادث فى أثناء الأداء . وبين الأمرين فرق كبير للمتأمل .

وثالثها : وهى تفريع على الملحظ الثانى ، أن فى عبارة الكاتب خلطا ظاهرا بين **الكم الفيزيقى على المستوى الفوناتيكى** (وهو مستوى

التحقق الفعلى)والكم التقعيدى التصورى على المستوى الفونولوجى(وهو مستوى النظام والتبويب والتقعيد) ، وحاصل الفرق بينهما أن الكم الفيزيقى يقاس بوحدة زمنية (قد تكون جزءا من مئة ، أو جزءا من الألف من الثانية) ؛ وأما الكم النظامى فيقاس بعدد العناصر المكونة للحدث اللغوى وما بينها من علائق كمية نظرية ، أى تحديد التناسب الكمى بين العناصر إن كان يشكل عنصرا من عناصر النظام ، أيا ما كان الزمن الذى تستغرقه فى واقع الأداء المادى . ومن هنا قد يكون المقطع من الوجهة الفونولوجية معدودا فى المقاطع الطويلة لأنه يتكون من ثلاثة عناصر ، على حين أنه يستغرق من الوجهة الفوناتيكية (أى فى التحقق الفعلى) زمنا أقل من مقطع آخر يتكون من عنصرين . وإذن ، فالعلاقة بين الكم الفونولوجى والكم الفوناتيكى ليست علاقة بسيطة . وللإنصاف فإن هذا الخلط ليس خاصا بالكاتب وحده ، بل إنه ربما كان راجعا إلى الصياغة الغامضة لهذه المسألة عندأنيس . ونرجح أن أثر هذا الغموض قد تسلل إلى كتابات لاحقة فأصاب قضية تحديث العروض بكثير من التعقيد والمعاظلة ، لما تخل منه حتى الآن .

والحق أن هذه المسألة فى غاية من التشعب والالتباس . ويخشى أن تفلت الخيوط إذا ذهبنا نتتبع أصولها وفروعها ؛ ولعلنا نفرغ لعلاجها فى بحث مستقل . بيد أننا نذكر هنا بمقولة مهمة لرومان جاكوبسون يقرر فيها : « أن حجر الزاوية الذى يستخدم فى النظم هو الفونيم ذاته وليس الفون »[٤٤] . وفى هذا القول تأكيد لما سبق إيراده من أن الوزن هو تصور ذهنى ، وليس مدركاً حسيا ، وأن وسيلة تعرفه هى العقل وليست الحواس .

ورابعها : أن ثمة نوعا آخر من الخلط لا يبدو أن الكاتب قد أخذه فى الحسبان ، وهو الخلط بين الكم المطلق والكم النسبى . والحق أن أى حديث عن الكم فى الإيقاع يُسقط من حسابه هذا الفرق لا يمكن أن يقود إلى نتيجة علمية صحيحة . وبيان ذلك أن الكم الزمنى المطلق الذى يستغرقه النطق بمقطع أو تفعيلة ، أو الذى تشغله المسافة الواقعة بين ارتكازين متعاقبين ، لا قيمة له فى حد ذاته عند تشخيص الإيقاع . وإنما مدار القول على التناسب الزمنى والكم النسبى بين المكونات . ومن ثم قد يختلفالتزمين tempo عند النطق والأداء فى البيت الواحد على أكثر من وجه ، فيختلف الكم المطلق للوحدات الإيقاعية باختلاف التزمين ، ويبقى مع ذلك الكم النسبى بين الوحدات (أى التوزيع التناسبى للزمن الكلى على الوحدات المكونة للبيت) واحدا . وهذه الحقيقة البدهية فى الدراسة الصوتية ودراسة الإيقاع تسقط أى استدلال بالقياس الموضوعى للتفعيلة أو المقاطع فى حال انفصالها وعزلتها ؛ وهو الاستدلال الذى يقدمه لنا الكاتب ليرتب عليه رفض النظرية الكمية .

بهذا تكون قد ناقشنا ما استدل له وما استدل بهأبو ديب فى جانبه« المختبرى » . ويبقى لنا أن نزكى هنا ما سبق أن قرره علم من أعلام الدراسات الصوتية والإيقاعية هو ا . و . دى جروت A.W. De Grootمن أن المنهج الفيزيقى« ربما كان ــ على عكس ما يدعى له من موضوعية ــ أوفر المناهج حظا من الذاتية ؛ لأن شكل موجات الهواء يختلف باختلاف الأشخاص . ويرجع ذلك إلى سببين : أولهما اختلاف جهاز النطق باختلاف الأفراد ؛ وثانيهما أن الخبرة أو « الجشطلت » تختلف أيضا من إنسان إلى إنسان ، بل إنها لتختلف عند الشخص الواحد باختلاف حالته المزاجية »[٤٥] . إن الآلات والأجهزة الموجودة فى مختبر الصوتيات هى أدوات غير ذات موقف ثقافى على حد ما يصفها به ارنست بولجرام ، وهى ليست مزودة بأى وسيلة لقياس المعطيات طبقا للمعايير التى تتبناها ثقافة معينة ، كالعربية أو الإنجليزية مثلا ؛ فليس فى أى مختبر من هذه المختبرات جهاز تحليل طيفى إنجليزى ، أو جهاز عربى لرسم الذبذبات . ومن ثم فإن ما تخرجه لنا هذه الأجهزة من رسوم وبيانات لابد أن يخضع للتفسير والتأويل من وجهة نظر ثقافية بعينها ؛ وهذا أخطر دور يقوم به الباحث التجريبى ؛ وهو أمر للاختلاف فيه مجال كبير[٤٦] .

وبالنظر إلى ما تتسم به هذه الأجهزة من صفة الحياد الثقافى فإنها لا يمكن أن تخرج لنا نتائج صحيحة ودقيقة إلا بقدر ما يغذيها الباحث تغذية صحيحة بالعينات المراد تحليلها . وهذه الحقيقة تفتح الباب لسؤالات كثيرة حول العينات التى يفترض أن الباحث قد قدمها لأجهزة التحا [illegible] الص [illegible] التى تمت بها تغذيتها [illegible] العينات [illegible] ـديب تماما من أى تقريرات أورسوم أو بيا [illegible] يمكن الاعتماد عليها والاطمئنان إلى صحتها . ولم يتض [illegible] ـتاب إلا خبر آحاد أو خبرا منقطع الإسناد . وجميع ما سيق من ملاحظ على الاستدلال بدراسته المختبرية [illegible] سيق على أساس من التسليم جدلا باستيفاء هذه الدراسات شروط الصحة والدقة والثبات . فما بالك وفى النفس من هذا الأمر حُسَيْكات !

فكيف اختار الكاتب عيناته التى غذى بها الأجهزة ؟ وبأى شروط ؟ وعلى أى أساس ؟

وهل نطق بالتفاعيل الخليلية أم بكلمات على وزانها ؟ وهل نطق بها معزولة أم اقتطعت للتحليل من سياق أدائى متصل ؟

وإذا كانت مقتطعة من سياق أدائى متصل فهل كان الأداء عاديا أم إنشادا دراميا ؟

هل كان هو الناطق بها أم غيره ؟

وإذا كان الناطق غير الكاتب فهل كان فردا أم عددا من الأفراد ؟

وإذا كان الناطق فردا فهل نطق بها مرة واحدة أم أكثر من مرة ؟

وإذا تعددت مرات النطق من فرد أو أفراد فهل يمكن أن يتساوى الكم الزمنى تساويا رياضيا دقيقا فى جميعها ؟

وإذا كان الاتفاق التام محالا ، وكان الاختلاف حاصلا لا ريب فيه ، فهل اعتمدت وسيلة إحصائية لقياس ثبات النتائج وانحرافها المعيارى ؟

وعلى أى جهاز أو أجهزة تم التحليل ؟

وهل قام به الكاتب نفسه أم بواسطة ؟

وهل توافر للقائم به صدر علم[٤٧] كاف بالمشكلات النظرية الحاكمة على صياغة الفروض ومعالجتها الصوتية ، وبالمهارات البحثية والعلمية لاختبارها ؟

كل أولئك أمور جوهرية لا يمكن بدون تحريرها وجلائها الوثوق بنتائج الدراسة المختبرية . ويعزز هذه التساؤلات من جانبنا أن النتيجتين اللتين خرج بهما الكاتب من دراساته المختبرية تبدوان لنا كأنهما جمع بين نقيضين لا يجتمعان أبدا . وتفصيل ذلك أن الكاتب قد

خرج من تجربته المختبرية الأولى بإثبات حصول « التساوى الزمنى بين التفاعيل الثلاث : (مستفعلن) و(فاعلاتن) و(مفاعيلن) » ، على حين يقرر فى الوقت نفسه أن التجربة الثانية قد أثبتت له أن طبيعة المصوتات (يعنى الفونيمات (؟)) التى تركب المقطع ، بل إن المقطع ذاته ، تتغير قيمته الكمية إذا ورد مفردا أو فى وحدة صوتية معينة ، عنه إذا ورد فى وحدة صوتية أخرى .

واجتماع النتيجتين لا يكون ؛ فلو صدقت نتائج التجربة الثانية لكان من المتوقع أن تتفاوت القيمة الكمية بين (مُسْ) و (تَفْ) و (فا) و (عى) و (لُن) ، كما تتفاوت أيضا بين (علن) و (عِلا) و (مَفَا) تبعا لاختلاف الوحدات الصوتية وطبيعة « المصوتات » . وسينشأ عن ذلك اختلاف القيمة الكمية بين مجموع مكونات كل تفعيلة من التفاعيل الثلاث وأختيها الأخريين . وهى نتيجة لازمة بالضرورة ، لابد من توقعها فى حال صدق نتائج التجربة الثانية ، بيد أنها فى الوقت نفسه تقطع بخطأ النتيجة الحاصلة من التجربة الأولى .

وبعد ؛ أترانا على حق حين نقول إن فى النفس من أمر تلك «الدراسات المختبرية» حُسَيْكات وحُسَيْكات ؟ . نعم .

فإذا استبان لنا غموض التفرقة بين الوزن والإيقاع على الوجه الذى ساقه الكاتب ، وما نشأ عن ذلك من خلط واضح بين العروض والنقد ـ

وإذا استبان لنا خطأ حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى لِتبايُن الجوهر وانفكاك الجهة ـ

وإذا ثبت لنا انعدام التمييز بين الكم الموضوعى والكم الذاتى ، واكتفاء الكاتب بالنوع الأول دون الثانى ، مع أن الثانى هو الكم الفاعل فى إدراك الإيقاع ـ

وإذا اتضح لنا خلط الكم الفوناتيكى بالكم الفونولوجى ، وما ترتب على ذلك من طمس لجوهر عملية الإيقاع التى هى ظاهرة فونولوجية بالضرورة ـ

وإذا تجلى الخلط بين الكم المطلق والكم النسبى ، وأن اختلاف الأول لا يعنى بالضرورة اختلاف الثانى ، وأن الإيقاع مرتبط بالتناسب لا بالكم المطلق ـ

وإذا كانت «الدراسة المختبرية» المشار إليها فى الكتاب لا تقدم جوابات شافية عن عشرات السؤالات التى أثارتها ، مع أن كل عامل من تلكم العوامل المجهولة السابق ذكرها يحدد درجة من درجات صدق التجربة ودقتها وثباتها ـ

وإذا كانت جميع الحجج التى استند إليها الكاتب فى رفضه النظرية الكمية قد قامت على أساس من مقولات نظرية مختلطة ، ونتائج مختبرية غير موثوق بها ، بل متناقضة ـ

نقول : إذا كان كل أولئك ، صار محالا أن يكون لما توصل إليه الكاتب من نتائج فى هذا الباب قيمة علمية جديرة بالثقة والنظر .

٤ - مقولة النبر .

أحب أن يكون القارىء على ذُكْر مما صدَّرنا به هذا المبحث من أن غايته هى رصد حركة المصطلح اللسانى ومسار هجرته إلى بعض الأعمال المعنية بتحديث العروض ، وما عرض له فى مهجره هذا من لبس وإبهام اتسع بهما التأويل واضطربت المسائل . ويَبْدهِىٌّ أن ذلك المطلب العاجل هو مقدمة لفحص التفسيرات المحدثة لعروض الخليل (ومثاله عمل فايل المنشور بدائرة المعارف الإسلامية ، مادة «عروض»[٤٨]) ، ولتقويم محاولات تحديث العروض العربى ، أو بعبارة أخرى فحص البنية الإيقاعية للشعر العربى ، واقتراح بديل لعروض الخليل (ومثاله عمل أبو ديب الذى نحن بصدد مناقشته ، ومحاولة زكى عبد الملك[٤٩] التى تختلف فى منطلقاتها ومنهجها عن محاولة أبو ديب اختلافا كبيرا) . وعلى الرغم من أننا لا نتعجل الخوض فى هذا الجانب من البحث فإننا لا نجد فى صدرنا حرجا أن نضع بين يدى القارىء خلاصة رأينا فى مسألة اعتماد النبر أساسا لإيقاع الشعر العربى على النحو الذى تجلى فى كتاب أبو ديب . وهو رأى نتحمل تبعته العلمية ؛ إذ لا حرج ولا حياء فى العلم ؛ وما ينبغى للخلاف العلمى الموضوعى أن يُرَنِّق صفوا ، أو يفسد وُدًّا ، مادام وجه الحقيقة هو الغاية والمبتغى .

وخلاصة الرأى أن هذا الفرض أسطورة ما إلى الإيمان بهـا من سبيل . وإذا كانت إقامة الحجة على صحته قد اقتضت الكاتب أن يُسوِّد مئات الصفحات فى سفر من الأسفار الضخام فإن مظاهر الضعف فيه من الوضوح بحيث تكفى فى الإبانة عنها صفحات معدودات . وحسبك دليلا على صواب ما ذهبنا إليه أن ظاهرة النبر التى ما يزال العلماء يجهدون فى فض مغاليقها ، وكشف اللثام عن أسرارها وعن جوهر علاقتها بالمقطع والمقطعية ، والتى ما تزال معضلة المعضلات فى الدرس الصوتى للعربية المعاصرة ولهجاتها الحديثة بله العربيةَ ولهجاتها فى التاريخ القديم ــ قد حلها الكاتب فى سطور معدودة ، وأقام على أساسها نظاما إيقاعيا كاملا يصلح عنده بديلا لعروض الخليل . أما مرجعه الوحيد فى فهم ظاهرة النبر فكان مقال " Stress " فى دائرة المعارف البريطانية ، وهذا ما يشهد به ثَبَتُ مراجع الكتاب[٥٠] .

لذلك لم يكن عجبا أن يأتى الأساس الصوتى اللسانى لهذا الفرض هشا لا طاقة به على احتمال البناء ــ وذلكم ما نرجو أن نبين عنه فى ما يلى من حديث .

٤ - ١ : طبيعة النبر .

كان من بين الأسئلة المشروعة التى طرحها الكاتب بين يدى عرضه لمقولة النبر ، وما ينسبه إلى النبر من دور فى إيقاع الشعر العربى سؤالان[٥١] : أولهما عن طبيعة النبر ؛ والثانى عن دوره فى كلمات اللغة . فبِمَ أجاب عن السؤال الأول ؟

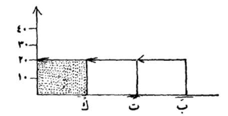
يقول الكاتب : «يجدر هنا أن نحدد طبيعة النبر بطريقة أكثر تفصيلا مما سبق فى هذا البحث . النبر فاعلية فزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يُوضَعُ على عنصر صوتى معين فى كلمات اللغة»[٥٢] .

وواضح مما تقدم أن الكلمات المعدودات التى ساقها الكاتب تعريفا للنبر ليست تفسيرا ولكنها تقرير ؛ فعند الحديث عن النبر ودوره فى النظام الصوتى أو المبحث العروضى لا يكفى أن يقال إنه «إثقال وضغط يُوضَعُ (؟!) على عنصر صوتى معين من كلمات اللغة» . وصيغة البناء للمفعول هنا «يُوضَع» فيها غموض شديد . وهى إذا حُملت على المتكلم أو المنشد ــ وهذا هو الأقرب والأولى ــ يكون التعريف قد

أهمل جانب الإدراك فى النبر ، مع أنه همّنا الأول فى درس الإيقاع . ويزداد المشكل صعوبة إذا استحضرنا ما سبق أن قررناه من أنّ الإدراك ليس استجابة آلية لطرق إنتاج الكلام وما تتضمنه من كميات موضوعية(٥٣) . ومعلوم أن الخصائص والكيفيات الفيزيولوجية التى يتحقق بها الإنشاد تتجلى فى الوسط الناقل ، وهو الهواء ، على هيئة موجة صوتية ذات خصائص فيزيقية من اتساع وتردد وزمن وتكوين توافقى (هارمونى) أو تخالفى . وهذا الوسط الناقل وما يجرى فيه من تغيرات هو المسئول عن تحديد خصائص المدرَكات من نبر أو بروز ، ومن تحسس لاختلاف سلم النغمات ، ومن تمييز لاختلاف الأصوات بحسب نوعها ، ومن ارتياح للصوت أو نفور منه . على أن حرية العقل فى تشكيل هذه المدرَكات عظيمة موفورة ، على نحو يسمح لخصائص الكم المدرَك بأن تشكل لها منطقها الخاص . ومن ثم فإن تشخيص النبر لا يتحقق بأن نقول إنه «إثقال وضغط فيزيولوجيان ، بل لابد من تعرف النبر فى مظهره الفيزيقى فى الموجة الصوتية المتولدة ، وفى مظهره المدرَك لدى المتلقى . وأكثر من هذا أن القول بأنه إثقال وضغط ليس كافيا فى كشف حقيقته الفيزيولوجية ، من حيث إن الأمر يقتضى تحديدا دقيقا لدور النشاط العضلى ، وتشكلات عمود الهواء ، وآليات التلفظ التى ينقسم بها الكم الصوتى المتصل إلى المقاطع . وهذه المقاطع هى حاملة النبر ، وبدون فهم جيد للظاهرة المقطعية نطقا وانتقالا وإدراكا لا يمكن لظاهرة النبر أن تفهم على الوجه الصحيح .

ولنفحص الآن المثال الذى أورده الكاتب لشرح طبيعة النبر : إذ يقول :

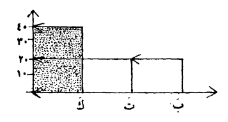
«يمكن تمثيل هذه الفاعلية (قلت : يعنى الفاعلية الفيزيولوجية التى يتحقق بها النبر) باستخدام مخططات بيانية : إذا كان مستوى الضغط فى نطق المكونات الصوتية (كَ ، تَ ، بَ) واحدا وهى متفرقة يمكن وصفه بالمخطط MBN I(٥٤) .



أو بالطريقة التالية (MB N3):

بَ تَ كَ

فإذا اجتمعت هذه المكونات فى الكلمة ، ووضع النبر على (الكاف) مثلا ، اكتسبت الكاف ثقلا فيزيولوجيا ضاغطا . ويمكن التعبير عن العلاقة ، عندها ، بالمخطط البيانى التالى MB N 2.



أو بالطريقة التالية (MBN 4):

بَ تَ كَ

............»(٥٥) (انتهى الاقتباس) .

يقرر الكاتب فى النص السابق أن وضع النبر على (الكاف) فى (كتب) يكسبها ثقلاً فيزيولوجيا ضاغطا . وفى هذا التقرير يتجلى الخضوع لسطوة نظام الكتابة العربية الذى يختص الصوامت consonants وحدها برموز هجائية مستقلة graphemes، على حين تمثل الحركات القصيرة short vowels (الفتحة والضمة والكسرة) بعلامات إضافية diacritic symbols تثبت فوق الحرف أو تحته . وبذلك اكتسبت (الكاف) /K/ ـ عند الكاتب ـ من الأهمية ما ليس لها فى هذا المقام ، وعُمِّيت حقيقة أساسية وأولية من حقائق الدرس اللسانى هى أن اللغة صوت وليست كتابة . وإذا علمنا أن النبر فى هذا المثال هو صفة للمقطع كله /Ka/ لا للكاف وحدها ، وجب أن نعلم أيضا أن حامل النبر فيه هو الفتحة القصيرة /a/ . وبدهيات الصوتيات تقضى بأنه لا وجود على الإطلاق لكاف منبورة وكاف غير منبورة ، وإنما الموجود على التحقيق هو مقطع منبور أو غير منبور . وأما حامل النبر فهو الحركة (وهى هنا الفتحة لا الكاف) ، سواء أكانت الحركة قصيرة أم طويلة(٥٦) . وإذا صح ذلك كله ـ وهو صحيح ـ عرفنا بُعْد ما بين مقالة الكاتب والفهم الصوتى اللسانى الصحيح لمصطلح النبر ، وللظاهرة التى يدل عليها ، ولموضعه من السلسلة الصوتية . وسيكون لهذا الفهم البعيد عن الصواب أثره فى تشكيل رؤية الكاتب لظاهرة النبر ، ولدوره المزعوم فى إيقاع الشعر العربى .

ونظرة إلى المخطط البيانى الذى يشرح به الكاتب طبيعة النبر تدل أوضح الدلالة على أن محاولة الشرح لم تنتج إلا مزيدا من الاستغلاق :

هل المخطط تمثيل للنبر بما هو فاعلية فيزيولوجية ؟ أم بما هو موجة صوتية ؟ أم بما هو كم ذاتى مدرَك ؟

وما هذه الأرقام التى نراها فيه عارية من تمييز العدد ؟
وأى وحدة استخدمت فى القياس ؟
وكيف أمكن للكاتب قياسه ؟
وأى جهاز اصطنعه فى هذا القياس ؟

ألا إنها أسئلة كثيرة أساسية ومشروعة يطرحها القارىء ويقف نص الكاتب صامتا أمامها بلا جواب .

ثم يمضى الكاتب ليجعل من هذا الغموض البسيط غموضا مركبا بشرحه لدور النبر فى الإيقاع الشعرى ، فيقول :

«إذا تُصُوِّرَ الإيقاع الشعرى قائما على أنساق منتظمة ذات نسب متميزة ، فإن تشكل نموذج نبرى مقبول ، مشروط بدخول مجموعة من الكلمات فى علاقة تتابعية ، يقع فيها النبر فى مواقع منتظمة ، يشكل مجموعها نسقا إيقاعيا ذا هوية واضحة . هكذا يمكن أن ينشأ إيقاع شعرى من دخول الكلمات (كتاب ، جميل ، بديع ، مفيد) فى تتابع مواضع النبر ، يعبر عنها المخطط التالى (CMBM) :

١ ٢ ٣ ٤

. . . . »[٥٧] . (انتهى الاقتباس) .

هذا المثال الذى ساقه الكاتب موضحا وشارحا لفكرته لا ينهض لما سيق له ؛ ذلك أن جميع هذه الكلمات ينتمى إلى نسق مقطعى كمى واحد (ص ح + ص ح ح + ص ح ص) ، حيث ص = صامت ، ح = حركة قصيرة ، ح ح = حركة طويلة) . ومن ثم يجوز هنا رَجْعُ النموذج الإيقاعى فيه إلى انتظام الكم ، كما يجوز رجعه إلى انتظام النبر ، وليس أحد الأمرين راجحا والآخر مرجوحا فتستبين العلة مع المعلول . وإذا احتمل المثال تفسيرين مختلفين سقطت حُجيته فيما سيق له ، إعمالا للقاعدة الأصولية القاضية أن الاحتمال يسقط الاستدلال .

وحين نقرأ للكاتب من بعد ذلك قوله : « **الآن ، وقد حددت طبيعة النبر ، وأثره فى الكلمات ، وكيف يمكن أن يؤدى استخدامه إلى تسلسل إيقاعات شعرية معينة ، ونشوء نظام إيقاعى** . . . »[٥٨] ـ يحق لنا أن نتساءل : أحقا استبانت للكاتب وللقارىء كل هذه الأمور المعماة من سطوره المعدودات التى أوردها ؟ ومن المخططات التى تنسب ظلما إلى البيان ؟ ومن المثال المنقطع العَجُول وهو حمال ذو وجوه ؟ أبهذا تكون طبيعة النبر قد حُددت ؟ وماذا فى تحديده ـ كان ـ من تحديد ؟ وهل يمكن أن يقوم على مثل هذا الأساس الرقيق بناء شاهق لنظرية تفسير إيقاع الشعر العربى منذ كان ، وتضع له قانونه المهيمن على بنيته على امتدادات الزمان والمكان ؟

ولكى يتضح ما فى الاقتصار على تحديد طبيعة النبر بكونه «فاعلية فزيولوجية تتخذ شكل ضغط وإثقال» من تبسيط مخل ، علينا أن نستحضر عددا من الحقائق العلمية المتصلة بهذه المسألة ، نوردها على سنة الاختصار . فالنبر ، الذى هو من الوجهة الإدراكية انطباع سمعى ببروز أحد مقاطع الحدث اللغوى وتمتعه بقوة إسماع نسبى أكبر مما يجاوره من مقاطع ، يتجلى من الوجهة الفيزيولوجية فى أشكال عدة ليس الضغط أو الشدة إلا واحدا منها . أما عن الأشكال الأخرى فقد تتفاوت درجات النبر تبعا لاستمرارية جهاز النطق وثباته على وضع نسبى معين عند إنتاج حركة ما ، وهو ما تتفاوت به الحركات طولا وقصرا . وقد يحدث التفاوت مع ثبات الطول نتيجة لتغير معدلات اهتزاز الوترين الصوتيين فى أثناء النطق بالحركة . وقد يحدث نتيجة لاختلاف العلاقات النسبية بين تجاويف النطق (التجويف البلعومى وتجاويف الفم) من حيث الشكل والحجم ، على نحو ينتج عنه اختلاف فى نوع الحركة . أما الضغط والإثقال فينتج عن تفاوت مقدار الإزاحة التى تحدث من الوترين الصوتيين خلال اهتزازهما المنتظم لإنتاج الحركة .

وأما من الوجهة الفيزيقية فيتجلى العامل الأول فى الزمن الكلى المستغرق فى نطق الحركة duration؛ ويتجلى العامل الثانى فيما يطرأ على التردد من تغيرات frequency بالنسبة لنغمة الأساس fundamental tone؛ ويتجلى العامل الثالث فى عدد الحزم المكونة للحركة the formants ومواقعها النسبية على سلم الترددات . أما عامل الشدة فيظهر على هيئة اختلاف فى اتساع الموجة الصوتية المتولدة عند النطق بالحركة amplitude، كما يمكن قياس التناسب بين الاتساعات أو درجات الشدة بالديسيبل[٦٠] .

فإذا جئنا إلى القياس النفسى فإن العامل الأول يشكل «الكم» length ، والثانى يشكل الدرجة pitch، والثالث يشكل نوع الحركة vowel quality، أما الشدة فتشكل العلو loudness[٦١] .

وقد يرتبط الإحساس بالنبر بواحد أو أكثر من هذه العوامل ، أو بها جميعا ، وإن كان يغلب أن يسود أحدها ليكون هو المسئول الأول عن إدراك النبر ، دون أن يعنى ذلك استبعاد العوامل الأخرى . وحين يكون الطول أو الاستغراق الزمنى مسئولا أول عن تشكل النبر ، وهو أمر وارد فى كثير من الحالات ، تنتفى حجية القول بالتقابل بين النبر والكم ؛ إذ يتلازم العاملان ، ويصعب فى هذه الحال حسم المسألة لتمييز العلة من المعلول . وهنا يكون القياس النفسى هو الفيصل فى التحديد ؛ حيث يقوم نظام اللغة المعنية بإعلاء شأن أحد العاملين على حساب الآخر ؛ إذ هو الحاكم والمهيمن على عملية الإدراك[٦٢] . وقد ظهر اختلاط العاملين واضحا فى المثال الذى شرح به الكاتب فكرته عن الكيفية التى يتحقق بها نظام إيقاعى على أساس نبرى ـ كما سبق البيان .

٤ - ٢ . الشعر بين الإنشاء والإنشاد .

كان السؤال الأول الذى طرحه الكاتب خاصا بطبيعة النبر . وقد بينا ما هى عليه طبيعة النبر من تعقيد . وكان ينبغى أن يؤخذ ذلك كله فى الحسبان إذا ما أريد لنظرية تقوم على النبر أن يصح بناؤها ويتسق منطقها . أما السؤال الثانى فقد كان عن دور النبر فى كلمات اللغة . ونبدأ فنسجل هنا تحفظا على استخدام كلمة «كلمات» ؛ وسيأتى تفسير ذلك فى إبانه إن شاء الله .

وهذا السؤال لا يقل خطورة عن سابقه ؛ إذ يتصل أوثق الاتصال ـ فى رأينا ـ بمناط الخلط والاضطراب فى الفكرة التى دعا إليها الكاتب من تفسير إيقاع الشعر العربى على أساس نبرى . وقد وقع الخلط بين أمرين هما من التميز بمكان ؛ ونعنى بهما عمليق الإنشاء والإنشاد فى الشعر .

إن إنشاء القصيدة ، بما فى ذلك التشكيل الوزنى ، هو عمل ينضاف إلى الشاعر ؛ فهو الذى يقوم بتنظيم السمات الصوتية على نحو

مقصود له ، وبذلك يتيح للمتلقى تنشيط ملكته الإبداعية ، وخلق مدركات جمالية كلية « جشطلتات » متنوعة ، ومن بينها جشطلتات الإيقاع . وفى هذه العملية يضطلع التشكل الوزنى بمهمة المثير ، ويكون للمدرَك الكلى الذى يشكله المتلقى طبيعة الاستجابة . ولعل أهم سؤال ينبغى طرحه هنا هو : ما السمات التى يمكن للشاعر أن يعمل فيها بالتشكيل والتنظيم لتنتج جشطلتات الإيقاع ؟ وإذا علمنا أن الإيقاع نوعان : نموذج عام مشترك ، ثم تنويعات إيقاعية فردية ، أدركنا ما يمتاز به عمل الشاعر من حساسية ورهافة ومن المتوقع أن تختلف السمات التى هى موضوع التشكيل والتنظيم باختلاف نوعى الإيقاع وحساسية العلاقة بينهما .

هذا السؤال المهم يجيب عنه دى جروت ، فيقول :

« إذا عرَّفنا القصيدة بأنها عمل فنى أدبى ، أى أنها فن لغوى ، فسينشأ عن ذلك أن السمات التى تخضع للتشكيل الأسلوبى هى سمات اللغة التى كتبت بها القصيدة ، وأن جميع ما سوى ذلك ، كاللحن الذى يفترض أن تعزف به ، أو الطريقة التى تطبع بها على صفحات الورق ، كل أولئك ــ مع كونه فى ذاته نوعا من التشكيل الأسلوبى ــ لا ينتمى إلى القصيدة من حيث هى . . . وللأسباب نفسها لا يعد الإنشاد جزءا من القصيدة كما سبق أن عرَّفناها (قلت : أى بوصفها فنا لغويا) »[٦٣] .

لذلك يؤكد جاكوبسون أن السمات التى تخضع للتشكيل الوزنى هى السمات الفارقة distinctive features التى تميز النظام الصوتى فى اللغة المعنية . ولإيضاح هذه المقولة بالمثال نقول : إنه مادام البحر الطويل ــ مثلا ــ إطارا وزنيا عاما يضبط أحد التشكلات الوزنية التى كتب بها شعراء من مختلف أنحاء الجزيرة العربية فى القديم ، وعلى مدى تاريخ الشعر العربى منذ كان إلى يوم الناس ، هذا على اختلاف الزمان والمكان ، فلابد أن يستند هذا الإطار ، لا إلى سمة لغوية هامشية من فضلات السمات redundant features، بل إلى سمة من السمات الفارقة التى هى معلم من معالم النظام الصوتى فى العربية ، ومن ثم تتمتع بصبغة عامة بما هى جزء من نظام ، بقطع النظر عن التحققات الفعلية التى يتجلى فيها هذا النظام على ألسنة المتكلمين على اختلاف الزمان والمكان .

تلكم الحقيقة تفرض علينا أن نجد جوابا علميا مقنعا عن السؤال التالى : هل يعد النبر من السمات الفارقة فى صوتيات العربية ؟ وعلى إجابة هذا السؤال يتوقف الكثير .

أما الكم فلدينا أكثر من دليل على أنه كان ــ وما يزال ــ مقولة فاعلة فى النظام الصوتى العربى . وأول هذه الأدلة التقرير الذى صاغ به ابن جنى العلاقة بين طوال الحركات وقصارها صياغة علمية دقيقة من الوجهة النظامية ، حيث قال[٦٤] :

« اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين ، وهى الألف والياء والواو . فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث ، وهى الفتحة والكسرة والضمة . فالفتحة بعض الألف ، والكسرة بعض الياء ، والضمة بعض الواو . وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة ، والكسرة الياء الصغيرة ، والضمة الواو الصغيرة . وقد كانوا فى ذلك على طريق مستقيمة . . . . ويدلك على أن الحركات أبعاض الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذى هى بعضه » .

والدليل الثانى هو كون الكم مورفيما فاعلا على المستوى الصرفى فى الحركات ، ومثاله : شَدَّ/شَادَّ ، قَتَل/قاتل ، قُتِلَ/قُوتِل .

والدليل الثالث يأتى من الأثر الدلالى للتضعيف ، ومثاله عَدَا/عدَّى ، كَلَم/كَلَّم ، بَذَرَ/بَذَّر . . . الخ .

والدليل الرابع هو كون الكم مورفيما فاعلا على المستوى الصرفى فى الصوامت ، ومثاله كَسَرَ/كَسَّر ، قَتَلَ/قَتَّل . . الخ .

هذا هو موقف العربية من الكم كما يقرره علماء السلف وواقع اللغة العربية . فماذا عن موقف أولئك العلماء من النبر ؟ إن الكاتب يتولى بنفسه الإبانة عن ذلك بقوله : «**إن اللغويين العرب قبل هذا القرن**[٦٥] **، على الأقل أولئك الذين نعرف شيئا عن عملهم الآن ، لم يناقشوا قضية النبر فى العربية**»[٦٦] . ولو كان النبر مقولة فاعلة فى التمييز بين المعانى القاموسية على المستوى الصوتى ، أو المعانى الوظيفية على المستوى الصرفى ما فاتهم مناقشته ، كما لم تفتهم مناقشة مقولات الكم ، والهمس والجهر ، والتفخيم والترقيق ، والشدة والرخاوة ، وغيرها من المقولات الصوتية . بل إن النبر فى قراءة القرآن الكريم التى يقترحها أبو ديب معيارا لامتحان فرضياته المتعلقة بتحديد مواضع النبر ، على أساس أن قراءة القرآن ــ على حد قوله ــ «**ظاهرة مهمة جدا قد تكون الوحيدة التى احتفظت بخصائصها الإيقاعية عبر القرون**»[٦٧] . نقول حتى فى هذا المقام يلفت نظرنا أن علماء التجويد من السلف والخلف أولوا قضية الكم أعظم اهتمام ، وقسموا المد إلى واجب وجائز ثم إلى منفصل ومتصل ، واصطنعوا فى تحديده وسيلة العد بالأصابع ، على حين مروا بالنبر دون أن يعيروه أدنى التفات . وهذا من أظهر الأدلة على أن النبر ترك أمره للاختلافات القبلية بوصفه سمة إيقاعية فاضلة redundant. وهذه السمة لا تصلح بذاتها أساسا لإقامة نظام إيقاعى يتخطى حدود الزمان والمكان والفروق الاجتماعية والفردية . ولننظر فى واقع اللغة العربية من هذه الوجهة ، فسنجد أن قواعد النبر تختلف اختلافا مبينا باختلاف الأقطار والبلدان فى مشرق العالم العربى ومغربه ، بل هو حقيقة واقعة فى القطر الواحد ؛ ودع جانبا تاريخها المجهول فى تاريخ العربية الضارب فى أطباق الزمن ، فإذا صح ذلكم ــ وهو صحيح ــ وإذا كان الشعراء قد كتبوا جميعا فى تشكل وزنى واحد هو «الطويل» مثلا على اختلاف عصورهم وأقطارهم طوال ستة عشر قرنا ــ فأنَّى يكون لهذا الطويل نموذج نبرى واحد ؟ وأنَّى يقام نظام إيقاعى واحد جامع لبحور الشعر المعروفة وتنوعاتها يعتمد النبر أساسا لكل ما يبدع فى كل منها من نتاج ؟[٦٨] .

ولم تكن هذه الحقيقة البدهية لتغيب عن فطنة الكاتب ، فقد أقرَّ بها ، وأحس أنها باب تهب منه الزوابع على فرضه . ومع ذلك ــ ولا ندرى على أى أساس ــ ظل على حماسته الشديدة له ، وثابر على إعلانه

إياه بديلا جذريا لعروض الخليل ، لكنه ما كان ليستطيع لهذه الحقيقة إنكارا ، ولا ليملك من سلطانها فرارا ، فهو يقول :

« إن فرضية النبر التى أقدمها هنا محاولة أولى لا أدعى لها الكمال ، بل إننى لواثق من أن ثمة عددا من النقاط فيها ما يزال بحاجة إلى تدقيق واستقصاء ؛ لكن الأمل بأن نشرها قد يثير الاهتمام والمناقشة والتتبع بشكل يؤدى إلى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين ، هو الذى يشجعنى على نشرها بهذا الشكل . ثم إن النبر ليس ظاهرة فردية ، وإنما هو ظاهرة ثقافية جماعية . ومن هنا قد يكون إحساسى بالنبر نفسه أمرا يشك فى سلامته . ولا يبقى إلا اللجوء إلى أكبر عدد ممكن من ردود الفعل لإعطاء الفرضية صيغة أكثر كمالا . من القضايا التى تحيرنى مثلا ، نبر الكلمة من الشكل (- - ٥ - - ٥) . إن قراءتى لها تتأرجح بين (- - ٥̸ - - ٥) و (- - ٥̸ - - ٥) . ولا شك أن عياد وأنيس ــ واللهجة المصرية ــ ينبرونها (- - ٥̸ - ٥) . ولن يتاح للفرضية المقدمة أن تتخذ صورة نهائية قبل حل هذه المشكلة . ثم إن عملى على عدد من البحور ، مثل الخفيف والرمل ، كما أشير إلى ذلك فى الموضع الملائم ، متردد ولا نهائى »(٦٩) .

قلت : وإذا كانت هذه الحيرة ملازمة للمعاصرين فى زمان حل فيه التقدم العلمى كثيرا من مشكلات الاتصال ، وحققت فيه تقنيات البحث العلمى النفسى واللسانى ما لم يتح لها بعضه فى تاريخها الطويل ، فما الظن بتحديد مواضع النبر فى التاريخ القديم ؟

إن الكاتب يحاول الالتفاف حول هذه المشكلة بقوله « **ليس يكفى أن يكون النبر فاعلا أساسيا فى التكوين اللغوى لكى يكون بالضرورة هو الفاعل الأول فى الإيقاع الشعرى الذى تنتجه الفاعلية الشعرية للمتكلمين باللغة** »(٧٠).لكننا نقول : لو أن هذه المقولة صحيحة فإن نقيضها لا يصح بحال ؛ أى أنه لا يمكن للنبر أن يكون الفاعل الأول فى الإيقاع الشعرى إلا إذا كان فاعلا أساسيا فى التكوين اللغوى . وهذا هو من أوليات المسائل فى دراسة الإيقاع .

ويستبين مما سبق علة ما أبداه جاكوبسون من حرص خاص على أن يؤكد فى درسه العروض أن الوحدة الفاعلة فى الأوازن هى الفونيم وليس الفون ، وأن السمات الصوتية الفارقة هى أساس بحور الشعر . أما ما سوى ذلك من سمات فواقع فى مجال الإنشاد لا محالة . وعلى ذلك كان لابد من التمييز ــ فى رأيه ــ بين عمل الشاعر وعمل المنشد ، أو بين التشكيل اللغوى للشعر بوصفه عملا فنيا لغويا ، والطريقة التى بها تنشد القصيدة أو تغنى أو تظهر مطبوعة على الصفحات(٧١) . إن إنشاد القصيدة بالمصطلح اللسانى حدث لحظى فردى من أحداث التحقق الفيزيقى . وفى عملية الإنشاد تتجلى خصائص التشكيل اللغوى القائم على استخدام السمات الفارقة ، كما تتجلى كذلك السمات الفاضلة والسمات التشكيلية configurational features(٧٢) . ولابد من التمييز ــ حينئذ ــ تمييزا واعيا بين أنواع السمات التى يجرى تحقيقها من خلال الإنشاد ، الذى هو عمل إبداعى إلى حد كبير ، ويكاد ــ أحيانا ــ يستقل فيه المنشد بروايته وتأويله للعمل عن غيره من المنشدين . وتظل هذه المقولة صادقة حتى وإن كان المنشد هو عين الشاعر .

ولدينا فى الكتاب أكثر من نص هو برهان واضح على أن الكاتب لم يحفل بالتمييز بين الإنشاء والإنشاد ، على خطورته وأهميته لمنهجية البحث وطرق المقاربة والنتائج . منها ما يقوله فى معرض تفسيره النبرى للزحافات والعلل :

« حين ألقى الشاعر العربى قصيدة أو أنشدها ، والمتلقى جالس أمامه يصغى ، كان الشاعر ينشد الكلمات الواحدة تلو الأخرى حتى يأتى على الشطر الأول كله ، الذى تميز بوقفة أو علامات مميزة أخرى ، ثم كان الشاعر يتابع إنشاده للشطر الثانى من البيت ، والمتلقى منتش ملىء بالتعاطف مع الشاعر وعالمه . المتلقى ، على الأقل فى الحالات التى نعرفها ، لم يهب ليقول للشاعر : « ثمة شىء غريب هنا » بل تشرب القصيدة أو البيت بحس مباشر عفوى باتحاد الإيقاع فى الشطرين (أو الأبيات فى حالة القصيدة كلها)»(٧٣) .

ويقوم جوهر البرهان فى النص السابق على الاستدلال بعملية الإنشاد على ما هو من صميم مجال الإنشاء من ظواهر تختص بالبنية اللغوية للشعر ، بما فيه البنية الإيقاعية للبيت أو القصيدة . أما أوضح نصوص الكاتب عبارة عن هذا الخلط والتمييع الكامل لهوية الدرس العروضى والإيقاعى فقوله :

« إن نمو تشكلات إيقاعية فى اللغة ليس نتيجة فورية لكون الكم ، أو النبر ، فاعلا رئيسيا فيها ، وإنما هو مرتبط ارتباطا وثيقا بمفاهيم متعددة ، منها ــ مثلا ــ مفاهيم عميقة التأثير حول طبيعة الشعر ، وعلاقته بالغناء والموسيقى من جهة ، أو بإيقاع اللغة اليومية (لغة الحديث والنثر من جهة أخرى) ، ثم بطبيعة الإيقاع فى الموسيقى ذاتها »(٧٤) .

وفى هذا النص قليل من الحقيقة قد ضرب بكثير من المجاوزات التى تنتج بالضرورة تذويبا وتمييعاً لدراسة الإيقاع الشعرى ، بحيث ينداح فى دائرة عريضة ، ويدخل فيه ما ليس منه ، ويصبح الزعم بإمكان دراسته من فضول القول ، بل إن الحاجة إلى مثل كتاب الكاتب لتنتفى من الأساس .

وحاصل ما سبق من قول أنه لا وجود فى العربية لنظام إيقاعى نبرى حاكم على الأشكال العروضية كافة قديما وحديثا . وبه تنتفى الحاجة إلى التمييز بين النبر اللغوى والنبر الشعرى ، لانفكاك الجهة بينهما ، إذ تصبح العلاقة بينهما من ظواهر الإنشاد المتغيرة بحيث لا تشكل نظاما مهيمنا . على أن الكاتب يعتد بهذا التمييز ، ويعده عمود نظريته وجوهرها الذى لا تقوم إلا به . وقد أجاءَهُ هذا إلى الكلام فى أمر العلاقة بين نوعى النبر هذين . ومن حسن الحظ أن هذه العلاقة فى النظم الإيقاعية القائمة على النبر محددة على وجه لا خيار فيه للكاتب ولا لنا ؛ فالنموذج النبرى الإيقاعى لا يمكن أن يهبط على التشكل

الوزن من السماء ، إنما هو تفريع على نظام النبر فى اللغة نفسها ، وتطويع له ، أو هو ــ بعبارة أخرى ــ تنظيم لإمكانات اللغة المتاحة فى هذا الباب على نحو مخصوص ، وعلاقته بالنبر اللغوى هى علاقة العدل بالأصل ، أو الانحراف بالنمط المعيارى . وإذن لا يصح فى هذا المقام قول الكاتب : **« يتوافر فى النظام الإيقاعى القائم على النبر ، إذن ، قالب خارجى يجب ملؤه عن طريق اختيار الكلمات التى يقع عليها نبر لغوى معين »**[٧٥] . ذلك أن هذا القالب الخارجى لا يمكن إلا أن يستمد ملامحه من نظام النبر فى اللغة العامة ، أو لغة الحياة اليومية ، ومن المحال ــ كما ذكرنا ــ أن يهبط على الشاعر من السماء ، أو أن يراه الشاعر فيما يرى النائم ، ثم يكون مطالباً على وجه الإلزام والوجوب ــ كما تقول عبارة الكاتب ــ بملئه عن طريق اختيار الكلمات[٧٦] .

كذلك من المحال أن يحدد النموذج النبرى الإيقاعى ابتداء وفى غياب النموذج النبرى الأصيل . وإذا كانت نماذج النبر اللغوى فى العربية موضع الخلاف والتباين ، وكانت واقعة خارج منطقة السمات الفارقة ، كان من أعسر العسر اختلاق النموذجين وتثبيتهما وتقنين العلاقة بينهما من عدم .

إن أبو ديب يقدم لحديثه هذا بمقدمتين صحيحتين . أما المقدمة الأولى فهى قوله : **«ترتبط قضية النبر فى الشعر جذريا بقضية النبر فى اللغة»**[٧٧]. وأما المقدمة الثانية فهى قوله **« ما لم تتضافر جهود اللغويين المعاصرين ، ويتمم بعضهم بعضا ، فستظل مناقشة النبر الشعرى قاصرة لا تطرح نتائج مكتملة ونهائية »**[٧٨] . والنتيجة المنطقية التى تلزم عن هاتين المقدمتين هى أنه من المحال مناقشة ما يسمى بالنبر الشعرى فى غياب التحديد الواضح لنماذج النبر اللغوى . ولقد قال بذلكم محقا شكرى عياد فى عبارة جازمة هى قوله : **« إن مندورا لا يبحث الارتكاز أو النبر فى اللغة العربية ، بل يقفز رأسا إلى بحث الارتكاز الشعرى . وقد ظهر مما سبق أن الثانى منهما لا يثبت إلا إذا ثبت الأول »**[٧٩] .

بيد أن أبو ديب ــ مع تسليمه بصحة المقدمتين ــ يشكك فى صحة النتيجة المنطقية التى لا محيص عن قبولها ترتيبا عليها ، فيقول فى معرض الرد على عياد : **« يصر عياد على أن مناقشة النبر الشعرى فى غياب تحديد تام للنبر اللغوى أمر مستحيل . لكن الأمر فى رأيى ليس على هذا الإطلاق »**[٨٠] . ثم يشفع قوله هذا بعبارة أحسب أن الظفر بمراده منها غير متاح لفقهاء العربية ، وتلكم قوله : **« إن المعرفة بوجود النبر اللغوى قد تساعد على مناقشة النبر الشعرى دون أن يكون لدينا تحديد مطلق للنبر الأول »**[٨١] . كذا يضمن الكاتب عبارته صيغة التمريض « قد يساعد » ، مع أن المعرفة بالنبر اللغوى لابد أن تساعد ــ على أى حال ــ فى معرفة النبر الشعرى لا محالة ، إن لم تكن هى المدخل الوحيد لمعرفة النبر الشعرى ، ذلك أنها مما لا يتم الواجب إلا به . وهذا تلاعب بالصياغة مستعلن . ثم إن العبارة يلتوى بها التركيب ليعكس التواء الفكرة ، لأنها تئول ، إذا أعدنا صياغتها ، إلى أن تكون : « إن المعرفة بوجود النبر اللغوى قد تساعد على مناقشة النبر الشعرى دون أن يكون لدينا تحديد مطلق للنبر اللغوى » . فهل يمكن أن يكون لمثل هذا الكلام معنى مستقيم ؟ وإذا كانت دراسة النبر اللغوى ــ على حد قول الكاتب ــ **« لم تصل حدا من الكمال يتيح لنا الاعتماد عليها اعتمادا مطلقا آمناً فى محاولة اكتشاف النبر فى الشعر ودوره فى خلق الإيقاع »**[٨٢] ــ فإن اكتشاف النبر الشعرى يكون أدخل فى باب المحال .

على أن الكاتب يحاول محاولة لا تخلو من طرافة ؛ فهو يريد أن يعكس القضية فيجعل من القالب النبرى الخارجى الذى افترضه تحكما ، واعتمده أنموذجا للنبر الشعرى ، وسيلة يمكن التوصل بها إلى تحديد النبر اللغوى ، فيقول : **« إذا قرر الآن أن قوانين النبر الشعرى المطبقة على التجارب صيغت على أساس إيقاعى ، ولم تستق وجودها من النبر اللغوى(؟!) (قلت الاستفهام والتعجب لى) ــ أمكن القول إن دراسة النبر الشعرى قد يضىء لنا جوانب مهمة من النبر اللغوى »**[٨٣] . وهكذا يريد الكاتب أن يحملنا على استخدام تصور مظنون فى الكشف عن أصل معدوم . مع أن طريق الوصول إلى هذا التصور المظنون ليست سهلة باعترافه ، إذ يقول معلقا على أبيات لورد زورث : **قد يوحى ما يقال بأن النبر الشعرى لا يمكن أن يحدد بطريقة دقيقة تكشف نماذجه مسبقا** (قلت : كذا ؛ وهى صيغة لا عربية لها) **على أساس من الوزن نفسه . وهذا الاستنتاج صحيح إلى حد كبير ، لكنه نسبى فى انطباقه على اللغات المختلفة . ثمة لغات ، كالعربية ، تخف فيها درجة اللاتحدودية أعلى** (كذا أيضا ؛ وهى معاظلة ينكرها لسان العرب) » . كذلكم يقرر ، ثم يستثنى العربية دون مسوغ ، مع أن النقيض هو المتوقع ، لما تثيره دراسة ظاهرة النبر من صعوبات فى العربية لا نظير لها فى كثير من اللغات الأخرى[٨٤] .

٤ - ٣ : النبر اللغوى بين أنيس وأبو ديب .

قدم أنيس فى كتابه **« الأصوات اللغوية »** محاولة لتحديد أنواع المقاطع وقواعد النبر فى العربية . فلما أتى إلى دراسة **« موسيقى الشعر »** لم يعتد فيها إلا بالخصائص الكمية للمقاطع ، وأغفل ذكر النبر إغفالا تاما ، حتى إن عياد ليقول عنه إنه : **« لا يجعل للنبر دورا ثانويا كالدور الذى يعطيه للتنغيم intonation »**[٨٥] (**حاشية مهمة معترضة : الحق أن دور التنغيم فى موسيقى الشعر عند أنيس ليس** دورا ثانويا كما يقول عياد.بل هو عنصر رئيسى بنص كلامه . وهو عنده قسيم للخصائص الكمية فى نظام توالى المقاطع.ويكاد يكون التنغيم فى رأيه مساويا للإنشاد . وتنطوى فكرة أنيس هذه على خلط شديد بين أمور هى جد مختلفة . ولنا عليها تعليق مفصل ضمناه الحاشية ١٢٩ من هذا البحث) .

غير أن جميع من كتبوا فى تحديث العروض العربى من اللغويين والنقاد العرب أداروا مناقشاتهم فى قضية النبر على أساس من القواعد التى استظهرها **أنيس** . ذلكم ما فعله **النويهى وعياد وأبو ديب . فأما النويهى وعياد** فقد أوليا النبر اللغوى (أى ما يعرف بنبر الكلمة المفردة) جل اهتمامهما . وأما أبو ديب فقد انفرد بالكلام على نموذج نبرى مفارق ، أو قالب خارجى سماه النبر الشعرى ، وجعله خاصة للبحر من حيث هو ، ووسم إقامة نظام إيقاعى متناسق على أساس من النبر اللغوى وحده بالصعوبة أو الإحالة ، فقال : **« يصعب ، إن لم يستحل ، كما يحاول هذا البحث الحالى أن يظهر ، أن يؤسس نظام إيقاع متناسق على هذا النمط من النبر وحده .** (قلت : يعنى النبر اللغوى) **»**[٨٦] . وكذلك نفى عن هذا النبر قيامه بدور تأسيس

جذرى فى إيقاع الشعر العربى ، فقال : « **لكن السليم الواضح هو أن النبر اللغوى لم يلعب فى الشعر العربى المنتج حتى الآن دورا تأسيسيا جذريا ، ولم يطور ليشكل نظاما إيقاعيا كاملا لهذا الشعر** » (٨٧) .

وقد أسلفنا القول فى غموض العلائق بين النبر اللغوى والنبر الشعرى عند أبو ديب ، لا فى مستواها النظرى المجتلب من المصادر الغربية فحسب ، بل فى تطبيقها المباشر على الشعر العربى كذلك . وقد بينا أن من أسباب الغموض أنه من المحال تتبع هذه العلائق فى جذورها الأولى منذ أقدم تاريخ معروف للشعر العربى إلى أن استقر تقنين العروض العربى على يد الخليل ، ثم إلى محاولات التحديث فى هذا القرن . وكون هذا من المحال هو ما يقرره أبو ديب بقوله :

> « يستحيل علينا الآن أن ندرس النبر اللغوى كما وقع فى العربية قبل هذا القرن ، إلا إذا افترضنا أن النبر لم يتغير إطلاقا . كذلك يستحيل علينا أن ندرس النبر الشعرى كما تجلى فى إلقاء العرب للشعر قبل هذا القرن »(٨٨) .

لذلك ينوه أبو ديب بجهد بعض اللغويين من العرب المعاصرين ، فى التفاتهم إلى قضية النبر على نحو فتح أمامه « **أفقا جديدا ذا غنى كامن يجب ألا يغفل** »(٨٩) .

وقد كان لقواعد النبر كما حددها **أنيس** نصيب موفور من عناية الكاتب ، وكانت غايته الأساسية هى إثبات عدم صلاحية النبر اللغوى ــ طبقا لهذه القواعد ــ ليشكل نظاما إيقاعيا متناسقا فى الشعر العربى . وسلك الكاتب لإثبات ذلك سبيل الإتيان بأمثلة من الشعر العربى ، ووضع النبر على كلماتها المفردة بحسب قواعد أنيس ، ثم استكشاف ما يعرض لنموذج الإيقاع من عدم الانتظام والتناسق .

ونحن نتفق مع **أبو ديب** فيما انتهى إليه من أن تحديد النموذج النبرى وفقا لقواعد **أنيس** لا يؤدى إلى تشكيل نظام نبرى مطرد . أما الأسباب وما استولده الكاتب من نتائج فهى مناط الخلاف وموضع النظر .

لعل جانبا من هذه الأسباب ــ فيما نرى ــ يعود إلى **قواعد أنيس** نفسها . ونبدأ فنورد بعض الملاحظ على هذه القواعد . ويحسن أن نُذكّر هنا بأن ما نوجهه من نقد للقواعد ولطرق تطبيقها عند **أبوديب** ــ ومن قبله ــ إنما هو محاولة لكشف جوانب من القصور فى المنطق الداخلى للاستدلال . وهى محاولة لا يلزم عنها أى تغيير فى موقفنا من المسألة ، وجوهره أن النبر لا يمكن أن يشكل نظاما أساسيا للإيقاع الشعرى العربى . والآن لننظر فى الملاحظ الآتية على تقعيد **أنيس** للنبر .

(١) قواعد **أنيس** تنصرف إلى مستوى بعينه من مستويات الاستعمال اللغوى ، فى مكان بعينه ، وفى زمان بعينه ، فقد نص **أنيس** على أنه إنما يعنى العربية « **كما ينطق بها القراء الآن فى مصر** »(٩٠) ، بل زاد الأمر تخصيصا بعد ذلك بقوله إن ما ذكره هو « **مواضع النبر العربى » كما يلتزمها مجيدو القراءات القرآنية فى القاهرة**(٩١) أما عن موقف النبر فى العصور الإسلامية الأولى فقد ذكر أنه لا دليل يهدينا إليه ، كما نص أيضا على أن تحديد مواضع النبر فى اللهجات الحديثة قد يخضع لقوانين أخرى أرجأ القول فيها(٩١) . وليس فى ذلك من بأس ــ ولا ريب ــ فى كلام **أنيس** ، بل إن تحديد المستوى على هذا النحو من متطلبات الوصف اللغوى وتقاليده . أما البأس كل البأس ففى أن تعتمد هذه القواعد لتحديد مواضع النبر فى أبيات لطرفة وأبى فراس ، ليثبت الكاتب من هذا الطريق عدم صلاحيتها لتأسيس نظام إيقاعى متناسق ، ففى ذلكم ما فيه من التعميم بلا مسوغ .

(٢) التصنيف الكمى الذى اقترحه **أنيس** للمقاطع أو أقام عليه قواعده للنبر ، يأخذ فى الحسبان **الكم الفونولوجى الوظيفى** وليس **الكم الفوناتيكى** ، وليسا سواء . وليس فى كلام **أنيس** ما يشعر بأنه التفت إلى هذا الفرق ، بل إن ظاهر قوله يفيد أنه يقعد للنطق ، أى للكم الفوناتيكى(٩٢) ، وهذا ما يرجح أن هذا التمييز ــ على أهميته ــ لم يكن واردا عنده .

ولما كان **أبوديب** ينظر إلى الكم والنبر من جهة الإنشاد ــ دون تمييز منه بين النظام والتحقق المادى ــ فقد كان التفاوت بين ما قرره **أنيس** وما استخرجه هو من قواعده واقعا لا محالة .

(٣) اعتمد **أنيس** فى تحديد مواضع النبر مفهوما يبدو للناس بادىء النظر بسيطا وتلقائيا وواضحا كل الوضوح ، مع أنه ــ فى حقيقة الأمر ــ مفهوم مائع يتلفع بألفاف من الغموض والالتباس لا يسهل رفعها . ذلكم حين أنبأنا أن تحديده لأنواع المقاطع ومواضع النبر كان دراسة لنسيج « **الكلمة العربية** »(٩٣) . وما يتصوره قوم من وضوح فى مفهوم « **الكلمة** » هو وضوح زائف ؛ إذ ما الكلمة العربية التى يعنى ؟

الكلمة بالمفهوم النحوى ؟ وبذلك تكون اللام والكاف والباء التى للجر ، وضمائر الوصل ، وحروف العطف ، كلها كلمات . وإذا كان ، فهل تستقيم قواعده بهذا النظر ؟

أم هو الكلمة بالمفهوم المعجمى ؛ أى ما يقابل الوحدات المعجمية فى التحليل اللغوى lexemes ؟ وإذا كان ، فما مكان الزوائد وحروف المعانى والكلمات الوظيفية من هذا التصنيف ؟

أم هو الكلمة بالمفهوم الهجائى الخطى ؛ أى كل كم متصل من الحروف graphic continuum ؟ وإذا كان ، فما الموقف من الفاء وثم اللتين للعطف ؟ ومن اللام وإلى اللتين للجر ؟

أم هو الكلمة مرادفة لما اصطلح على تسميته بالمورفيم morpheme ؟ إن كان ، فهيهات للمفهومين أن يلتقيا ، وإذن لا يمكن لقواعده أن تستقيم بحال(٩٤) .

لعل غموض استعمال مصطلح الكلمة أن يتجلى أوضح ما يكون فى قول **أنيس** : « **والكلمة العربية مهما اتصل بها من لواحق** (suffixes) أو سوابق (prefixes) لا تزيد عدد مقاطعها على سبعة . ففى كلا المثالين « فسيكفيكهمو » أو « **أنلزمكموها** » مجموعة مكونة من سبعة مقاطع(٩٥) . فهل يمكن أن يعد أى من المثالين المذكورين كلمة ذات سوابق ولواحق فى التحليل اللغوى السليم ؟ إن أيسر النظر يهدى إلى أن كلا منهما هو جملة أعقد تركيبا من مثل « أقبل زيد » و« ضرب زيد عمرا » ، لاشتمالها على فعل يطلب مفعولين . وقس على ذلك أكثر أمثلته .

وإذا كان الاختلاط فى هذه المسألة قائما فى كتاب للغوى فحل مثل **أنيس** فإن وجوده وإنبثاثه فى كتاب **أبوديب** غير مستغرب **بقياس الأولى** ، حتى إنه يكاد يفسد عليه مقولته كلها . وإنك لتراه فى حديثه عن النبر اللغوى يتصوره واقعا على « **الكلمات المفردة معزولة عن أى سياق شعرى ، وقائمة بذاتها فى حالة وجودية يمكن أن تسمى مطلقة** »(٩٦) ، كما أنه يحدثنا عن الكلمات «**باعتبارها ذاتا مستقلة موجودة وجودا فيزيائيا كاملا** »(٩٧) ، وعن الكلمات « **فى وجودها القاموسى الصرف** »(٩٨) ، أو بوصفها « **كتلة مستقلة فزيائيا ، لها حدان واضحان : البدء والنهاية** »(٩٩).ثم إنك أيضا تراه يصوغ قواعد النبر بتحديد مواضعه على « **الكلمات التى تتألف من النواة كذا وكذا** »(١٠٠) . ويرى فى النواة الإيقاعية « **تجسيدا لكلمة فى اللغة** »(١٠١) ، ويعد حدثا لغويا مثل (**كان منا**) مكونا من كلمتين ولا ندرى على أى أساس ، مع أن (منا) عبارة تتركب من جار ومجرور(١٠٢) . وهو فى كل ذلك يجعل موضوع تحليله ما يسميه « **الكلمة العربية** »(١٠٣) ، معتقدا وجود مفهوم محدد أو مفروغ منه لمدلول هذا التعبير ، مع أنه يبدو فى بحثه هذا ــ وفى دراسة أنيس من قبله ــ بلا مدلول أصلا . وليس من المستطاع أن نعدد هنا على وجه الاستقصاء المواضع والمجالات التى استخدم فيها هذا المصطلح الزائف من كتابه ، وإن كانت تبلغ المئين عددا . وللقارىء أن يتصور ما ينشأ عن ميوعة مفهوم هذا المصطلح الجوهرى فى الكتاب من خلل فى الاستدلال ، وضعف فى البرهان وفساد فى النتائج . وحسبنا أن نورد هنا أمثلة قليلة نحتج بها لما ندعيه .

حين أراد **أبوديب** أن يستخدم القواعد التى وضعها **أنيس** ليحدد بها مواضع النبر فى بيتى **طرفة وأبى فراس** ، وليدلل على عدم صلاحية النبر اللغوى لإنشاء نظام إيقاعى طبيعى ــ جاء عمله مضطربا أشد الأضطراب ، لأسباب ؛ منها ما يرجع إلى صياغة **أنيس** نفسها ؛ ومنها ما يرجع إلى تفسير **أبو ديب** لمقولات **أنيس** . وتوضيحا للنوع الأول من الأسباب نذكر الأمثلة التالية . فلننظر كيف حددت مواضع النبر فى بيت **طرفة** :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد
تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

يبدأ الكاتب بتحليل « لخولة » (-/- ٥/-/-) فيقول :
«**يبدو فورا أن قواعد أنيس لا تسمح لنا بإدراك موقع النبر هنا . ولابد ، إذن ، من أخذ الكلمة « خولة » مجردة من اللام** »(١٠٤) .

هذا الاضطراب الذى وقع فيه تحليل **أبوديب** عند تطبيقه لقواعد **أنيس** مرده إلى غياب التحديد الدقيق للمصطلح « **كلمة** » من حيث مفهومه وماصدقاته . وقد نشأ عن ذلك اضطراب فى اتخاذ القرار بشأن قول طرفة (لخولة) ، هل هو مركب من كلمة أم من كلمتين ؟ ثم هل يتغير الحساب لو أنه قال ــ مثلا ــ (إلى خولة) ؟ واضح أنه من الوجهة الصرفية والنحوية لا فرق بين القولين . أما إذا عددنا القول الأول كلمة والثانى كلمتين فقد استسلمنا لخداع الكتابة العربية التى لها منطقها الخاص فى معاملة (اللام) و(إلى) معاملتين مختلفتين من حيث الاتصال والانفصال فى الخط . على أن تحديد مواضع النبر فى ضوء التتابع المقطعى فى قول طرفة « لخولة » لن يتأثر بحذف اللام أو إبقائها ؛ فلم يكن ثمة داع لما أثير هنا من القول بالاضطرار إلى حذف (اللام) ، أو إلى حذف (الباء) أو (الكاف) فى مواقع مماثلة ، نحو (ببرقة) و(كباقى) . ثم إن هذا القول بالاضطرار إلى حذف مكونات الكلام ليستقيم للباحث تحديد مواضع النبر فيه هو قول لا يمكن قبوله والإذعان له ؛ فعلى الشعراء أن يقولوا ، وعلى الباحثين أن يتأولوا ، ولا حق للباحث هنا ، ناقدا كان أو لغويا ، فى حذف ولا فى إضافة .

وأما الاضطراب الراجع إلى تفسير الكاتب لمقولات أنيس ففى بيانه شىء من تفصيل .

يبدو أن الربط بين تحديد مواضع النبر وما سمى بالكلمة العربية عند أنيس هو خضوع لوهم تمكن بالعدوى من بعض اللغات الأوربية التى يقوم فيها النبر بدور فونولوجى أو صرفى على المستوى الوظيفى ؛ وهوما لانظير له فى العربية ، حيث يرتبط تحديد موضع النبر بتتابعات المقاطع فى الكلام المتصل . ومن ثم فهو لا يعترف بالحدود النحوية للمورفيمات . ولا يمكن بهذا الأساس أن يحدد موضع النبر على أساس من وجود «**كلمة عربية** » ، « **ذات وجود قاموسى صرف** » ، أو « **قائمة بذاتها فى حالة وجودية يمكن أن تسمى مطلقة** » ، أو « **بحسبانها ذاتا مستقلة موجودة وجودا فيزيائيا كاملا** » ، أو « **كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدان واضحان : البدء والنهاية** » . لا جود فى العربية لشىء من ذلك بإطلاق ، ومن ثم فإن هذا الفرض المتخيل عن استقلال ما يسمى بالكلمة المفردة فى هذا المبحث أمر لا جدوى منه ولا ثمرة له . وإذا كانت دعوانا هذه صادقة فى الكلام غير المنظوم فإن صدقها على المنظوم أوجب بقياس الأوْلى . وهنا تنتفى تلك الثنائية المفتعلة بين ما يسميه الكاتب نبر الكلمة المنعزلة وما يسميه النبر السياقى ، ومن ثم النبر الشعرى . ولا يوجد إلا تتابع الأنساق المقطعية فى المنثور والمنظوم . وهذا التتابع لا يعترف بحدود مزعومة بين ما يسمى كلمات مفردة مستقلة ، كما أنه لا يلتزم بحدود التفاعيل ومكوناتها ، إذ **تنفك** بينها الجهة ، ويصبح الكلام على توتر مزعوم بين نبر منعزل ونبر سياقى ضربا من محض الخيال .

ولا ريب أن **أنيس** ، وإن تمسك بتصور هلامى لما يسميه « **الكلمة العربية** » ، كان على علم بأن الكلام المتصل هو الذى يحكم النبر وانتقاله . وفى بعض أقواله ما يفيد ذلك بصريح العبارة(١٠٥) . **أما أبو ديب** فلم يعر هذا الفهم أدنى انتباه حين حاول تطبيق قواعد أنيس على بيتى طرفة وأبى فراس . انظر إليه كيف يحلل قول طرفة (كباقى) إلى (-/- ٥/٥ -)،وقوله (الوشم) إلى (- ٥/- ٥/-) ، فافترض أن القاف متلوة بياء مد ، وأن (الوشم) تبدأ بهمزة قطع . وكذلك فعل مع (اليد) فى قول الشاعر (ظاهر اليد) . وانتهى به الأمر إلى وجود مفاصلة وبينونة كبرى بين التحليل والمادة موضوع التحليل ؛ أى أنه يحلل

نطقا هو فى حكم العدم . وآية ذلك أنك إذا قارنت بين تحليل الشطر الثانى من البيت كما أراده الكاتب ليحدد به مواضع النبر ، وتحليله الوافى بحقيقة النطق الطبيعى ، وجدت الصورة التالية :

تلوح كباقل وشمفى ظاهر ليدى

التحليل الطبيعى ه-- ه--ه- ه--ه- ه-ه-- -ه---

تحليل أبوديب ه---ه-----ه- ه--ه- ه-ه-- -ه---

وبَيِّنٌ من المقارنة زيادة سبب خفيف ومتحرك لا مقابل لهما فى النطق ، أى أن تتابع الحركات والسكنات ، على ما يقول الخليل ، أو النوى الإيقاعية بمصطلح أبوديب ، لا ينتج شطرا من أشطار (التشكل الوزنى) أو (البحر) المعروف بالطويل .

وإذن ، فنحن نتفق مع الكاتب فى أن النبر اللغوى كما قعّد له أنيس ، سواء على مستوى الأنساق المقطعية أو ما سماه هو بنبر الكلمة المنعزلة ، لا يمكن أن يقوم عليه نظام إيقاعى متسق . أما أسباب ذلك ودواعيه فى رأينا فنوجزها فيما يلى :

(١) غموض صياغة القواعد عند أنيس .
(٢) طريقة تفسيرها لدى أبوديب .
(٣) افتقاد التحديد الواضح ــ لدى أنيس وأبوديب ــ لمصطلح (الكلمة) مفهوما وماصدقات .
(٤) تأسيسا على الغموض اللازم لمصطلح (الكلمة) نشأت ازدواجية مفتعلة بين ما سمى بنبر الكلمة المنعزلة والنبر السياقى ؛ إذ لا وجود لمعيار ظاهر منضبط لدى الكاتب يمكن على أساسه أن تتحيز الكلمة المنعزلة . ومن ثم ليس فى الشعر أو الكلام المتصل إلا النبر السياقى (أى نبر الأنساق المقطعية) على التعيين ، إلا إذا استبدلنا مفهوم المورفيم بمفهوم الكلمة ، وأقمنا القواعد كلها على أساس جديد .

بيد أن عدم صلاحية النبر اللغوى بنوعيه لإقامة نظام إيقاعى ، لا يصلح مقدمة يرتب عليها الكاتب ميزة لصالح ما سماه بالنبر الشعرى فى معالجة الأوزان . وسنمحض الفقرة التالية لمناقشة العلاقة بين هذين النوعين من النبر كما يتصورها الكاتب .

٤ ــ ٤ : عن « النبر اللغوى » و « النبر الشعرى » عند أبو ديب .

أراد أبو أديب أن يقدم بين يدى تقعيده للنبرِ الشعرى تقعيدا للنبر اللغوى يستبدله بتقعيد أنيس . وهو لا يربط تقعيده للنبر اللغوى بالمقطع ـ كما هو شأن اللسانيين ـ بل بما يسميه النوى الإيقاعية . يقول أبو ديب :

> « **ستقدم فرضية أولى فى طبيعة النبر اللغوى النابع من التركيب النووى للكلمات (؟) ، تتخذ شكلا مبسطا ، ثم تفصل فى تحليل النبر الواقع على الوحدات الإيقاعية فى الشعر العربى ، باعتبارها تتابعات نووية ، وما يصدق عليها يصدق على الكلمات العربية المفردة (؟) ذاتها بنسبة عالية ، إن لم يكن إطلاقا** »[١٠٦] .

والحق أن لهذه النوى الإيقاعية فى « نظريتى أبو ديب »[١٠٧] قصة طريفة ؛ فلقد بدأها مبشرا بأن « **البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة (؟) باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن/فاعلن) بتحولاتهما الممكنة** »[١٠٨] .

وحين أوغل الكاتب قليلا وجد أن هذا القول لا يستقيم فى كل حال ؛ فقد برز فى هذا المقام بحران يتحديان هذه المقولة فى عناد ، وهما من آصل البحور وأعرقها فى الشعر العربى ، ونعنى بهما الكامل والوافر[١٠٩] . هذا ، ويزداد المشكل صعوبة بالنظر إلى اختلاف الأعاريض والأضرب فيهما جميعا . لذلك اضطر الكاتب للالتفاف على مقولته بطرق عدة :

منها ، الاعتراف بنواة إيقاعية جديدة هى (فْ) فاقدة ساكنها[١١٠] .

ومنها ، حسبان (ــ ــ) شكلا متحولا للنواة (ــ ه)[١١١] . وقد أخفى تحت هذه الصياغة الذكية اعترافا صريحا بالسبب الثقيل وبالزحاف ، على الرغم من علو نبرته فى الهجوم على الزحاف الخليلى ، وسخريته المرة من العروض الذى يبحث عن شمعة ثالثة ، ومن المفهوم الأخلاقى للزحاف . وكل ما فعله الكاتب هو أن سمى الزحاف بالتحول ، وجعل الأصل عدلا والعدل أصلا[١١٢] .

ثم إن الكاتب حين اشتد إيغاله فى غَيَابة البحث رأى أن الأَوْلى عدم تقسيم (مُتَفَا) إلى (فَ/عِلُن) ، بل الاعتراف بنواة إيقاعية قائمة برأسها وجعلها (عِلَتُن) . وبذلك أضيفت إلى النواتين الإيقاعيتين اللتين قدمتا على أساس أن فى استخدامها الحل الذهبى لوصف جميع البحور الستة عشر بسهولة مثيرة ـ نواة ثالثة هى (علتن) . وهكذا يكون الكاتب قد أضاف إلى اعترافه بالسبب الثقيل اعترافا بالفاصلة الصغرى . يقول أبو ديب : « **ينبغى إذن إعادة صياغة الأساس النظرى المطروح . . . لنقرر أن الإيقاع فى الشعر العربى ينبع من الحدوث التتابعى لا ثنتين من ثلاث نوى مكونة ، هى : (ـ ـ ـ ه) (ـ ـ ه) (ـ ه)** »[١١٣] .

ثم إن الكاتب يَبْدَهُنا بنواة إيقاعية رابعة . ولكنه يحاول أن يُمِرّها على استحياء وفى كلمات قلائل فيقول : « **من التتابعات الحركية ذات القرار النغمى فى العربية تتشكل النوى الإيقاعية (ـ ـ ه/ـ ه/ـ ـ ـ ه) ويمكن تشكل (ـ ـ ـ ـ ه) لكن ورودها فى الشعر نادر** »[١١٤] . وفى إحالة إلى حواشى البحث فى هذا الموضع يذكر أن هذه النواة الرابعة « **كثيرة الورود فى الشعر الأحادى** (قلت : يعنى ما شاعت تسميته بالشعر الحر) . **ولذلك وجب أن تعتبر نواة لها القيمة**[٤] **فى تحليل نماذج هذا الشعر ، وهى تشكل وحدة بنفسها** »[١١٥] . وهكذا ينضاف إلى الاعتراف بالفاصلة الصغرى اعتراف جديد بالفاصلة الكبرى ، فلم يبق من أسباب الخليل وأوتاده وفواصله إلا الوتد المفروق . وليس الكاتب فى رفضه بأول[١١٦] .

وعلى أى حال يمكننا أن نضرب صفحا عن هذه العدولات قائلين إن النوى الإيقاعية هى على أرجح الأقوال عند الكاتب ثلاث (فا) و (علن) و (علتن) . والآن لننظر فيما وضعه للنبر اللغوى من قواعد .

يقرر أبو ديب أن[١١٧] :

(١) **الكلمات التى تتألف من نواة واحدة (ـ ه) و (ـ ـ ه) لا تحمل نبرا محددا وهى مفردة .**

(٢) الكلمات التى تتألف من النواة (- - - ٥) **يمكن أن تنبر بإحدى الطريقتين** (٪ -- ٥) (- - ٥) .

ويرد على القاعدين سالفتى الذكر ملاحظ نراها خطيرة . **أولها** ، استخدام المصطلح الزائف « كلمة » أساسا للتقعيد . **وثانيها** ، أن القاعدة الأولى لا تصدق إلا على المورفيمات وحيدة المقطع (- ٥) . أما المورفيمات ثنائية المقطع (- - ٥) فلا يمكن أن يصدق عليها وصف الكاتب « **إنها لا تحمل نبرا محددا وهى مفردة** » ؛ **فحيث تتعدد** المقاطع لابد أن يتفاوت النبر . **وثالثها**أن القاعدة الثانية تقترح نبر المورفيمات التى لها الوزن العروضى (- - - ٥) بطريقتين مختلفتين . ولا ندرى أهذا الاختيار عند الكاتب حر أو مشروط ، فإن كان مشروطا لِمَ لم يبين شروطه ، وإن كان حرا ، أفلا يسلم ذلك إلى ميوعة النماذج ؟

أما القاعدة التى اقترحها **للكلمات** (؟) التى تتألف من اجتماع نواتين من النوى الثلاث فلا تسلم له على إطلاقها ؛ حيث يرى وجوب وضع النبر القوى على الجزء السابق للنواتين (- ٥) أو (- - ٥) إذا وقعتا فى نهاية الكلمة (؟) ؛ ذلك أن فى نبر التتابع (- ٥ + - - ٥) اختلافاً وتنوعاً ، حيث ينبر بالطريقة (- ٥ + - - ٥) أو بالطريقة (-٥+- - ٥) على حسب التوزيع الجغرافى أو الاجتماعى للتنوعات اللغوية فى مصر على سبيل المثال ، ودعك من التنوعات الأخرى المبثوثة فى سائر بلاد العرب .

وباستثناء حالات معدودة لا خلاف فيها بينه وبين **أنيس** إلا فى الصياغة نجد سائر قواعد النبر اللغوى المقترحة من الكاتب ظنية احتمالية :

– « ففى التتابع (- - - ٥ - ٥ - ٥) يذكر أنه « **يصعب** تحديد طبيعة النبر فى هذه **الكلمة** (؟) الآن . **ما يقال هنا اقتراح مبدئى لا يدعى له الصحة المطلقة** » .

– وفى الصيغ (قلت : **لا أدرى لم عدل عن مصطلح (الكلمة) إلى استخدام مصطلح (الصيغ) ؟ وهل هما عنده سواء ؟ وإذا لم يكونا فأى فرق بينهما ؟**) التى ترد فيها (- - ٥) مرتين يقول : « **يبدو** أن الكلمة (قلت : **هذا عدول جديد عن العدول**) يمكن أن تحمل نبرين قويين كذلك »[118] .

– أما عن **الصيغ (؟) التى تتألف من** (- - - ٥) **بالإضافة إلى نواة ثانية (- ٥) فيقول : « يبدو أنها تحمل نبرين قويين »**[119] .

وهكذا تتأرجح جميع القواعد فى يده لتصبح طيعة ذلولا عند ستخدامها فى تحديد ما سماه النبر الشعرى ، ثم لكى يرتب على ذلك ما يسميه بالتوتر والانسجام بين النبرين[120] .

ونخرج مما سبق بأن تسمية هذه القواعد بالقوانين فيها قدر من الترخص لا يستهان به ، وأن كثيرا مما اقترحه لا يسلم له ، لاختلاف النماذج النبرية بين العرب المعاصرين فى مختلف **أقطارهم** ، وعلى اختلاف العوامل الاجتماعية الفاعلة فى سلوكهم اللغوى . أما وقوع هذه الاختلافات فى أغوار التاريخ السحيق فهو أوجب بقياس الأولى .

وإذا انتقلنا إلى تقعيد **أبو ديب** للنبر الشعرى وجدناه يسوق « القوانين » الآتية[121] :

(أ) « النواة (- ٥) وحدة مستقلة قائمة بذاتها ، **قد يكون كلها كم محدد**[122] . وهذه النواة فى حالتها المفردة لا تتلقى نبرا محددا ! ، وتظل **عائمة** تنتظر تبلور دورها الإيقاعى فى السياق الكلى للتشكل .

(ب) النواة (- - ٥) هى أيضا وحدة مستقلة قائمة بذاتها . . . **وهى لا تتلقى نبرا محدداً ، بل تظل عائمة تنتظر دورها** الإيقاعى فى السياق لتكتسب نبرا معينا .

(جـ) النواة (- - - ٥) نواة **قلقة** ، **لها خصائص** شخصية متميزة (؟) . والميزة الأساسية لـ(- - - ٥) هى أنها يمكن أن تنبر بطريقتين :

^ ×
جَـ . - - - ٥

× ^
جُـ . - - - ٥

وهى أيضا عائمة إلى أن يتبلور دورها الإيقاعى فى سياق التشكل الكلى » .

وهكذا ينتهى **الأمر إلى تعويم شبه كامل للنبر** اللغوى والنبر الشعرى جميعا ، على نحو يجعل من الكاتب سيد القرار فى كل حال . وهو ما تجلى واضحا فى المآزق ، حيث يفلح فى اقتحام العقبة حينا ، وتتأبى عليه فى أكثر الأحيان .

راجع الاقتباسات الآتية :

– « **يبدو أن المشكلة لن تحل إلا بوضع نبر قوى على** (- ٥) **الثانية** مما يبرز التوتر الداخلى الجذرى فى هذا الشكل »[123] .

– « **تعقيد الرَّمَل أساسى وعميق** . وأود أن أوكد أن **الفرضية المقدمة هنا مبدئية** »[124] .

– « **بصورة مبدئية** أقترح أن نموذج النبر فيه (قلت : **يعنى فى الرمَل**) هو . . . »[125] .

– « **لكن عملى على هذا البحر** (قلت : يعنى الخفيف) **لم يصل بعد إلى نتائج يمكن أن توصف بالصحة المطلقة** ؛ **ولابد من دراسة أعمق له** . **إن** القراءة التقليدية التى تملأ الذهن للقصائد المشهورة التى تنسب إلى الخفيف تجعل من **الصعب** اكتشاف نموذج النبر فيه بهدوء .

« **آمل أن تقود الدراسة الدقيقة فى المستقبل إلى نتائج أكثر سلامة** »[126]

– « يعتقد هذا الكاتب (قلت : يعنى نفسه) أن هذا يصدق على الشعر العربى بشكل عام ، مع أن **تأكيد هذا الأمر يستحيل إلا بعد تحليل آلاف الأبيات** . من الشيق أن يقوم عدد من الباحثين بدراسة إحصائية لهذه النقطة من أجل الوصول إلى حكم له طبيعة استقرائية شمولية »[127] .

والطريف أن الكاتب ، إذ يقترح هذه القواعد ، يقرر أنها تصلح أساسا لفهم إيقاع الشعر العربي ، « **ولا ينبغي أن ترفض إلا إذا ثبت علميا أنها خاطئة** » . وهذه العبارة الزاجرة غريبة حقا ؛ إذ من المعروف بداهة أن البينة على من ادعى ، وأن عليه هو أن يثبت صحتها أولا قبل أن يَجْهَد الآخرون في إثبات خطئها . ومع ذلك فقد ثبت في حقها الخطأ والتردد بأكثر من دليل .

ومن الملحوظ أن القراءات التي لا تسلم زمامها في يسر وإسماح لما سنه الكاتب من « قوانين » ابتكرت لها مقولة فضفاضة لا يمكن أن تعاير بمعيار ثابت ، أو تناط بوصف ظاهر منضبط ؛ وهو ما سماه ارتباط النبر الشعري بالتجربة النفسية .

يقول الكاتب :

> « النبر الشعري ، كما أشارت الدراسة ، ليس نمطا آليا (ميكانيكيا) خالصا تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية على الشعر ؛ أي أن النبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة ؛ وإنما له جانبه الحيوي الذي ينبع من التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعري »[128] .

ثم يمضي الكاتب في التدليل على ما ذهب إليه بإيراد معالجة ذاتية ، انطباعية وغير موفقة ، لأمثلة من الشعر ، مريدا بذلك إثبات السلامة لهذه المقولة ، على ما فيها من اضطراب وعدم اتساق . فما تلكم **التجربة** التي يعنيها الباحث ؟ هل التجربة هنا مضافة للشاعر ؟ فأنى لنا أن نقتحم أعماقه لنكشف عن أبعاد التجربة التي تجعلنا نؤثر نبرا على نبر ؟ وهل **أوْصى** الشاعر قارئه باصطناع طريقة بعينها من طرق الأداء تكون أدل على مراده ؟ ولو أنه كان فعل ، أترى ذلك ملزما لكل قارىء لشعره لا يتعداه ؟ وإذا كان اقتحام الأعماق مستحيلا ، وكانت وصية الشاعر في حكم العدم ، كما أنها ليست ملزمة حتى في حال وجودها ، فإذن هي التجربة كما يتصورها ويعيد تركيبها قارئه . وإذا صح ذلكم - وهو صحيح بلا ريب - كانت القراءة ضربا من التأويل مضافا إلى القارىء لا إلى الشاعر . ولا يمكن - في هذا المقام - أن تستثنى قراءةٌ قراءةً ، ولا أن يكون الخلاف بينها بالصواب والخطأ .

كذلك فإن القراءة لا تتحقق إلا من خلال الإنشاد بالقوة أو الإنشاد بالفعل . وحينئذ نكون في مواجهة الإنشاد . **والإنشاد توقيع وليس إيقاعا**[129] ، أي أنه تحقيق خاص للإمكانات الإيقاعية المتاحة في النص ، تتشكل به بما هي مدركات كلية « جشطلتية » لدى المنشد . وهذه المدرَكات الكلية مادتها عناصر الإيقاع العام بإمكاناتها وتحولاتها المتاحة ، وعناصر الإيقاع التي يسعى الشاعر إلى تشكيلها باستخدام إمكانات اللغة ونظامها . ومن هنا حق لها أن تختلف وتتباين دون أن تتدابر أو تتناقض ؛ لأنها مدركات ذاتية وليست موضوعية . ويكون النبر - في إيقاع الشعر العربي - من الخصائص الفاضلة **redundant** التي يمكن لها أن تسهم في تشكيل مدرَك كلي يتحقق من خلال أداء فيزيقي لحظي تبرز به نماذجه وتكويناته ، وذلك على أساس أن النبر خاصية إنشاد لا إنشاء . وحين نصل إلى هذا الأفق الرحيب الممتد تكون مهمة العروضي واللساني قد انتهت لتبدأ مهمة الناقد . وتصبح قراءة النص الشعري نقدا ، ونقده قراءة . وتكون القراءة عملا إبداعيا موازيا لإبداع المنشىء ، وقادرا على إبراز عناصر وتكوينات ونسب وعلاقات ربما لم تخطر لمنشىء النص ببال .

بمثل ذلك يمكن للمفاهيم أن تدقق ، وللمصطلح العلمي أن يستخدم على وجهه الصحيح ، ولوسائل البحث أن تختار على بينة ، ولمجالات الدرس والنظر أن تتماز ، فإذا هي تتكامل دون أن تختلط ، وتتضافر دون أن تشتبه . ولو أن الكاتب وقف بفرضية النبر في الإيقاع العربي عند حدودها ، ووظفها في مجال النظر النقدي الذي هو بها أشبه ، لما جاوز الصواب أو جاوزه الصواب . ولكنه ركب بها مركبا صعبا ، وابتنى بذلك ناطحة من ناطحات السحاب على أساس من الإسفنج . ولقد هممنا أن نوجز في كلمات قلائل تقويم هذا الجهد الدءوب المشكور على أي حال ، فلم نجد أبلغ من كلمات للكاتب نفسه ضمنها نقده لمقالة فايل ، وفيها يقول :

> « **تجسد دراسة فايل مثلا أعلى لفكرة تبرق فيها التماعة مفاجئة قد تكون جذرية الأهمية ، وقد تَعِد ، إذا استخدمت بحذر وهدوء تامين ، بالكشف عن آفاق خصبة . لكنها تتبعثر وتضيع ، إذ يسمح لها الباحث بالطغيان الكاسح ، ويعتبرها ، في فورة من النشوة والحماسة ، الضوء الكاشف الساطع الوحيد** »[130] .

تُرى ، لو أننا استبدلنا في هذا النص اسما مكان اسم ، أنكون بذلك قد أبعدنا في الغلط ، وركبنا مراكب الجُور والشطط ؟ لا نظن .

الحواشي والمراجع

١ - عنوان الكتاب كاملا هو : « في البنية الإيقاعية للشعر العربي.نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن » ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ديسمبر ١٩٧٤ .

٢ - أنيس (إبراهيم) « موسيقى الشعر » ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٢ .

٣ - عياد (شكري محمد) « موسيقى الشعر العربي - (مشروع دراسة علمية) » ، دار المعرفة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، نوفمبر ١٩٧٨ .

٤ - أبو ديب : ٤٦ .

٥ - السابق : ٢٣٠ .

٦ - نفسه .

٧ - نفسه .

٨ - نفسه : ٢٤٠ .

٩ - أورد Chatman Seymour عدداً من التعريفات للإيقاع لكل من Aristoxenus وH. C. Warren وSon-nenschein،ثم قدم شرحا مطولا

لتعريف Warren . كما توجد محاولات مشابهة تضمنها كتاب D. W. Harding . والقاسم المشترك بين هذه التعريفات هو النظر إلى الإيقاع على أنه سلسلة من الأحداث تتكرر فى زمان ، ويفصل بينها فاصل زمنى معين ، أو مجموعة من الفواصل الزمنية ، تنتج فى عقل المتلقى إحساسا بالتناسب بين الأحداث ، أو مجموعات الأحداث التى تتشكل منها السلسلة . أما معالم الأحداث فتتمثل فى الأصوات أو تجمعات الأصوات أو الحركات العضوية أو غير ذلك . ويرجع لمزيد من التفصيل إلى فصلين بعنوان :

"The Nature of Rhythm" فى كل من :

—— S. Chatman, "A Theory of Meter,", Mauton. and Co., 1965, pp. 17 — 29.

—— D. W. Harding, "Words into Rhythm", Cambridge University Press, 1976, pp 1 — 16.

١٠ ــ أبو ديب : ٢٣١ ــ ٢٣٢ .

١١ ــ Chatman, op. cit, p. 12

١٢ ــ يعرف أبو ديب : (٢٢٢) النظام الإيقاعى القائم على النبر بأنه « قالب خارجى يجب ملؤه عن طريق اختيار الكلمات التى يقع عليها نبر لغوى ، والتى يحقق تتابعها النموذج المطلوب للنبر » .

١٣ ــ أبو ديب : ٤٥ ــ ٤٦ .

١٤ ــ من أمثلة التوظيف النقدى للزحاف ما علق به محمد غنيمى هلال على بيت أبى العلاء :

علانى فإن بيض الأمانى
فنيت ، والظلام ليس بفانى

حيث يقول إن « المد فى الكلمة الأولى من السطر الأول يناسب شكواه إلى صديقيه من نضوب آماله ، على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثانى من المد لتحاكى انقضاء الآمال ؛ فإنها تقع سريعة فى النطق لتدل على الفناء السريع « لبيض الأمانى » . والكلمتان الأخيرتان يمتد فيهما الصوت ليحدث تضادا فى النطق بينهما وبين « فنيت » ؛ ففى السطر الثانى يدل انقطاع الصوت السريع فى الكلمة الأولى على الدلالة السابقة ، ليعقبها المد فى كلمتى « الظلام » و« بفانى » ليوحى الصوت إيحاء قويا بأن هذا الظلام ممتد لا نهاية له » .

وهذا تخريج طيب فيما يبدو لنا . راجع أمثلة أخرى فى « النقد الأدبى الحديث » ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٤٦٥ وما بعدها .

١٥ ــ أبو ديب : ٢١١ ، ويضيف الكاتب هنا بين قوسين (واليونانى فى اقتراح مبدئى) . وهو أمر لا يعنينا هنا ؛ فما نحن وشعر يونان إذا كنا ما نزال فى حيرة مطبقة من أمر الإيقاع فى شعر العرب .

١٦ ــ السابق : ٩٥ .

١٧ ــ السابق : ٢١٥ ــ ٢١٦ .

١٨ ــ السابق : ٢٨٣ .

١٩ ــ السابق : ٣٠٦ .

٢٠ ــ السابق : ٣٢٧ .

٢١ ــ عياد : ٥٠ .

٢٢ ــ أبو ديب : ٣٢٨ .

٢٣ ــ السابق : ١٩٦ .

٢٤ ــ السابق : ١٩٧ ــ ١٩٨ .

٢٥ ــ السابق : ١٩٦ .

٢٦ ــ السابق : ١٩٨ .

٢٧ ــ السابق : ٢١٠ .

٢٨ ــ حين نورد مصطلح « العروض العربى » مجردا من كلمة « علم » أو غير مقرون باسم الخليل فإنما نعنى الظاهرة العروضية العربية ؛ أى إيقاع الشعر العربى بإطلاق ، لا خصوص نظام الخليل .

٢٩ ــ يراجع فى شرح مفهوم الإيقاع البصرى :

Henry Lanz, "The Physical Basis of Rhyme", Stanford University Press, 1931, pp. 202 - 3.

٣٠ ــ أبو ديب : ٢٣٠ ــ ٢٣١ .

٣١ ــ للمصطلح Morphology مدلولات تختلف بين علوم النبات واللسانيات على سبيل المثال . وكذلك الأمر بالنسبة للمصطلح metalanguage ؛ إذ يرتبط بعدد من المدلولات فى مجالات معرفية متنوعة ؛ بل إن المصطلح الأخير ـ ومثله مصطلح formant ـ تختلف مدلولاته داخل إطار اللسانيات ـ باختلاف مستويات التحليل . ويراجع تفصيل هذه الفروق فى المعاجم اللسانية المعتمدة ، ومن بينها :

A. R. K. Hartmann and F. C. Stork: "Dictionary of Language and Linguistics", Applied Science Publishers LTD, 1972.

٣٢ ــ أبو ديب : ٢٠٢ .

٣٣ ــ السابق : ٢١١ .

٣٤ ــ السابق : ٢٠٩ .

٣٥ ــ انظر :

Peter B. Denis and Elliot N. Pinson, "The Speech Chain" Bell Telephone Laboratories, Anchor Science Study Series, 1973, P. 85.

وأيضا مصلوح : « دراسة السمع والكلام » ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٣١٦ .

٣٦ ــ انظر : إرنست بوجرام : « مدخل إلى التصوير الطيفى للكلام » ، ترجمة سعد مصلوح ، مكتبة دار العلوم ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٩٦ ؛ وأيضا :

M. A. R Gleason Jr., "An Introduction to Descriptive Linguistics", Halt, Rinehart and Winston, 1974, pp. 4 — 6.

٣٧ ــ هذه المعلومات متاحة فى كثرة من الكتب المتخصصة فى علم الصوتيات ، نذكر منها فى العربية على سبيل المثال :

ــ عبد الرحمن أيوب : « الكلام ؛ إنتاجه وتحليله » ، جامعة الكويت ، ١٩٨٤ ، ص ص ٢٢٩،٢٣٦ .

ــ إرنست بوجرام : المرجع السابق ذكره ، ص ص ٢٠ ــ ٣٤ .

ــ مصلوح : المرجع السابق ذكره ، ص ص ٣٧ ـ ٤٩ .

وانظر بالإنجليزية :

— B. Malomberg: "Phonetics", Dover Publications Inc., 1963, pp. 74 — 5

(وفيه حديث مفصل عن الفرق بين الكم الذاتى اللغوى والكم الموضوعى) .

—— Denis and Pinson; op. cit, pp. 21 — 4; 41 — 6.

—— Gleason; op. cit, pp. 357 — 63.

٣٨ ــ Chatman, op. cit, p. 14.

٣٩ ــ Ibid, pp. 21,42.

٤٠ ــ J. E. Wallace Wallin, "Experimental Studies of Rhythm and Time", **Psychological Review, XVIII, (1911)**, p. 108

والنص مقتبس من : Chatman, p. 21

٤١ ــ Chatman, p. 22.

٤٢ ــ Ibid., p. 105.

٤٣ ــ أبو ديب : ٢٠٩ .

٤٤ ــ Chatman, p. 95.

٤٥ ــ A. W. De Grost; "Phonetics and Aesthetics of Poetry", in B. Malmberg (ed), "**Manual of Phonetics**", Amsterdam, 1968, P. 544.

٤٦ ــ انظر بوجرام : ص ٢٥١ ، ٢٥٦ .

٤٧ ــ « صَدْر العِلْم » هى العبارة العربية الأرومة عن ما يسمى فى لغة المترجمين « الخلفية العلمية » . وقد نبهنى إلى هذه العبارة الطريفة

تمييذي وصديقي السيد عبد اللطيف الفكي ، وعنه أخذتها ، فله شكري .

٤٨ ـ نعني بعمل فايل :

G. Weil: "Arūd", in Encyclopaedia of Islam", new edition. E. J. Brill. Leiden. 1960. pp. 667 - 677.

وانظر لنا ـ في هذا المقام ـ مقالا بعنوان : « في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن فايل » ، مجلة فصول ، مج ٦ ، ع ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ص ٢٠٤ ـ ٢١٧ .

٤٩ ـ عنوان العمل كاملا هو :

Zaki N. Abdel — Malek : "Towards a New Theory of Arabic Prosody"

وقد نشر بمجلة « اللسان العربي » التي يصدرها مكتب تنسيق التعريب بالرباط ، على عددين هما :

مج ١٨ ، ج ١ ، ١٩٨٠ ، ص ص ٧٤ ـ ١٠٨ .

ومج ١٩ ، ج ١ ، ١٩٨٢ ، ص ص ٦٥ ـ ٧٦ .

٥٠ ـ أبو ديب : ٥٤٣ .

٥١ ـ السابق : ٢١٨ .

٥٢ ـ السابق : ٢٢٠ .

(٥٣) انظر الحاشية ٣٧ من هذا البحث .

(٥٤) لا ندري سر اللجوء إلى هذه المعاظلة والتعقيد في ترقيم الشواهد والأشكال والجداول في الكتاب ؛ وهي تبدو للقارىء منذ الصفحات الأولى للكتاب حتى يفرغ منه . وربما كان التخفف منها ـ في ظننا ـ أدعى لإيلاف القارىء .

(٥٥) أبو ديب : ٢٢٠ ـ ٢٢١ .

(٥٦) انظر على سبيل المثال :

— Malmberg: (Phonetics) . p p . 80 — 1

— Gleason : p . 28 .

وأيضا : مصلوح : ص ٢٦٤ ـ ٢٦٦ .

(٥٧) أبو ديب : ٢٢٢ .

(٥٨) السابق ، ٢٢٣ .

(٥٩) مصلوح : ص ٢٧١ ـ ٢٧٢ ، وبوخرام : ٥٥ .

(٦٠) بوخرام : ص١٥٨ ـ١٦٠ .

(٦١) عن نوع الحركة انظر :

Peter Ladefoged : "Elements of Acoustic Phonetics) . The University of Chicago Press. Seventh Impression . 1971 . p p . 26 — 7 .

(٦٢) Denis and Pinson . op . cit . p . 134 ff .

(٦٣) De Grost; p. 537.

(٦٤) ابن جني (أبو الفتح عثمان) : « سر صناعة الإعراب » ، ج ١ ، بتحقيق مصطفى السقا وآخرين ، ط ١ ، مصطفى البابي الحلبي مصر ، ١٩٥٤ ، ص ١٩ ، ٢٠ .

(٦٥) قلت الأولى : أن يقال : « إلى ما قبل هذا القرن » .

(٦٦) أبو ديب : ٢٨٩ .

(٦٧) السابق : ٦٦ .

(٦٨) يذهب عياد إلى « أن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة العربية ، وإن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها » . ويقرر أن القائلين بالأساس النبري لإيقاع الشعر العربي مطالبون بإثبات « أن النبر يؤلف عنصرا جوهريا في بناء كلمات اللغة العربية ، أو ـ بتعبير سابير ـ صفة حركية في نظامها الصوتي » . ويؤكد عياد أيضا أن أحداً ممن ادعى هذه الدعوى لم يتمكن من إثباتها في الدراسات السابقة التي تناولها في كتابه » . (عياد ٣٩ ، ٥٣) .

قلت : وتلكم مقالة حق ، نضيف إليها أن ذلكم لم يثبت أيضا من الدراسات اللاحقة ، ومن بينها كتاب أبو ديب .

(٦٩) أبو ديب : ٣٣ .

(٧٠) السابق : ٢١٧

(٧١) De Grost, op . cit ., p. 524.

(٧٢) Ibid .

(٧٣) أبو ديب : ٢٣٨ .

(٧٤) السابق : ٢١٧ ـ ٢١٨ .

(٧٥) السابق : ٢٢٢ .

(٧٦) ثمة إجماع على أن النماذج الإيقاعية في الشعر هي تنظيم وتكثيف للإمكانات الإيقاعية في الكلام اليومي المعتاد . ويرى دافيد أبركرومبي أن هذه الحقيقة هي العلة الكامنة وراء ما نلاحظه من أن الشاعر ليس بحاجة إلى أن يتعلم العروض لكي يصير شاعرا ؛ فهو سابق للعروض كما يقول أبو العتاهية . انظر في هذه المسألة :

— Harding ; op . cit . , pp. 17 — 8 .

— D . Abercrombie : "A Phonetician' s View of Verse Structure") . in (Studies in Phonetics and Linguistics) . Oxford Univ. Press . 1965 , p .18 .

(٧٧) أبو ديب : ٢٨٩ .

(٧٨) السابق .

(٧٩) عياد : ٤٠ .

(٨٠) أبو ديب : ٢٩٠ .

(٨١) السابق .

(٨٢) السابق : ٢٨٩ .

(٨٣) السابق : ٢٩١ .

(٨٤) السابق : ٣٠٧ .

(٨٥) عياد : ٥٠ .

(٨٦) أبو ديب : ٩ .

(٨٧) السابق .

(٨٨) السابق : ٢٩١ .

(٨٩) السابق : ٢٨٩ .

(٩٠) أنيس (إبراهيم) : « الأصوات اللغوية » ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٩ ، ص ١٧١ .

(٩١) السابق : ١٧٣ .

(٩٢) يقول أنيس : «واللغة العربية حين النطق بها (قلت : التأكيد لنا) تتميز فيها مجاميع من المقاطع ، تتكون كل مجموعة من عدة مقاطع ينضم بعضها إلى بعض ، وينسجم بعضها مع بعض . . . الخ » (الأصوات اللغوية : ١٦١) .

(٩٣) أنيس : الأصوات اللغوية ، ١٥٩ ـ ١٧٧

(٩٤) انظر عرضا مستفيضا لما بذله اللسانيون من جهود ومحاولات لتعريف الكلمة ، وما وجه إلى تعريفاتهم من نقد في : حلمي خليل : « الكلمة ؛ دراسة لغوية ومعجمية » ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ص ١٥ ـ ٢٠ .

(٩٥) أنيس : « الأصوات اللغوية » ، ص١٦٢ ، ويلاحظ أن أنيس وإن أدار كلامه كله في النبر والمقطع حول « الكلمة العربية ونسيجها » لم يقدم أي تعريف علمي تصوري أو إجرائي لما يعنيه بمصطلح « الكلمة » . ولا تجد له في هذا المقام إلا قوله : « ينقسم الكلام العربي إلى تلك المجاميع من المقاطع ، وكل مجموعة تسمى عادة بالكلمة (التأكيد لنا) . فالكلمة في الحقيقة ليست إلا جزءا من الكلام ، تتكون عادة من مقطع واحد أو عدة مقاطع وثيقة الاتصال (؟) ، ولا تكاد تنفصم أثناء النطق (؟) ، بل تظل متميزة واضحة في السمع (؟) . ويساعد بلا شك على تمييز تلك المجاميع معانيها المستقلة (؟) في كل لغة » . قلت : وهذا كلام سائب لا ضابط له ، ولا طائل تحته . وأحرى بما أقيم على أساسه من مناقشة وتعقيد أن يصيبه من الاضطراب والخلل شيء كثير ، وقد كان .

(٩٦) أبو ديب : ٩ .

(٩٧) السابق : ٣٠٩ .

(٩٨) السابق : ٣١٧ .

(٩٩) السابق : ٢٣٠ .

(١٠٠) السابق : ٣٢٠ .

(١٠١) السابق : ٣٨٥ ، ٤١٨ .

(١٠٢) السابق : ٤٢٤ .

(١٠٣) السابق : ٢٩٥ .

(١٠٤) السابق : ٣٩٤ .
(١٠٥) يراجع حديث أنيس عن انتقال النبر فى « الأصوات اللغوية » ، ص ١٧٦ ، ١٧٧ .
(١٠٦) أبو ديب ، ٣٠١ .
(١٠٧) الحق أن كتاب أبو ديب يشتمل على فرضيتين ؛ إحداهما فرضية التفسير « النبرى » للإيقاع ؛ والأخرى فرضية التفسير « النووى » . ويصرح أبو ديب بإمكان انفصال الفرضية الأولى عن الثانية قائلا : « **إن رفض تقبل فرضية النبر . . . لا يعنى بالضرورة انهيار هذا النظام ؛ إذ يمكن اتخاذه بديلا لعروض الخليل على أسس لا يدخل النبر فيها** » (ص ٣٤) .
وإذن فهما نظريتان لا نظرية واحدة . والتسليم بقوله هذا يؤدى إلى الاعتراف بأن الفرضية التى طرحها فى الفصل الأول قائمة على أساس الكم وحده ، وهو ما دعا إلى إلغائه ، ثم عاد فطالب بدراسته على أساس جديد (يعنى فكرة النوى الإيقاعية) (٢٠٨) . والحق أن الكم هو الكم ، وأن الخطأ فى مطالبته بإلغاء الكم قد عرض له من جراء حمله الكم العروضى على الكم الموسيقى ، ومن تجاهله لاختلاف أنواع الكم : بين ذاتى وموضوعى ؛ وبين نسبى ومطلق ؛ وبين فوناتيكى وفونولوجى ، على ما تبينا .
(١٠٨) أبو ديب : ٤٨ .
(١٠٩) يمثل الكامل والوافر مشكلة حقيقية لكلتا الفرضيتين اللتين طرحهما أبو ديب . انظر ص ص ٣١ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٥٣ ، ٥٦ ـ ٥٧ ، ٦٤ ـ ٦٦ ، ١٥٠ ، ٢١٧ ـ ٢١٨ .
(١١٠) أبو ديب .
(١١١) السابق : ٦٦ .
(١١٢) الهجوم على مقولة الزحاف والعلة فى الكتاب بمناسبة ولغير مناسبة على نحو يجاوز الدفاع المشروع عن الرأى إلى دائرة الإملال والإضجار . والكاتب يربط الزحاف والعلة بالمفهوم الأخلاقى للكمال والنقص ، علماً بأن ذلك لا يطرد عند أهل العروض . كما يقرن هجومه فى غير مرة بالسخرية من العروض الباحث عن شمعة ثالثة ، والمتوهم للتحولات الشبحية . والطريف أن مفارقة النموذج النظرى للواقع والأداء هو قاسم مشترك بين الخليل وفايل وابو ديب ؛ إذ يعترف ثالثهم بثلاثة أشكال للبحر : التقليدى ، والجديد ، والشكل الشعرى (أى المستعمل بالفعل) . ويظهر ذلك جلياً من الجداول المتضمنة فى الفصل الأول . انظر ص ص ٤٢ ـ ٤٥ ، ٤٩ ـ ٥٢ ، ٥٥ ، ٧٨ ، ٢١٧ ـ ٢١٨ ، ٣٨٥ .
(١١٣) أبو ديب : ٥٣ .
(١١٤) السابق : ٧١ .
(١١٥) السابق : ١٠٠ .
(١١٦) انظر مناقشة أنيس للتفعيلتين : (مفعولات) و(مستفع لن) فى « موسيقى الشعر » ، ص ص ٩٠ ، ١٢١ .
(١١٧) أبو ديب : ٣٠٢ .
(١١٨) السابق : ٣٠٣ .
(١١٩) السابق : ٣١٥وما بعدها .
(١٢٠) السابق : ٣٣٢ .
(١٢١) قلت : يقول أبو ديب عن هذه « النواة » إنها « قد يكون لها كم محدد » ـ كذا بصيغة التمريض . وهذا ـ فى حسباننا ـ قول عجيب ؛ إذ لا مندوحة لهذه النواة أو لغيرها من أن يكون لها كم محدد على وجه اللزوم ، بما هى امتداد فى الزمان نطقا ، وفى المكان خطا .
(١٢٢) أبو ديب : ٣٤٨ .
(١٢٣) السابق : ٣٤٨ ـ ٣٤٩ .
(١٢٤) السابق : ٣٤٩ .
(١٢٥) السابق : ٣٥١ .
(١٢٦) السابق : ٣٧٣ .
(١٢٧) السابق : ٣٣٥ .
(١٢٨) السابق : ٣٥٣ ـ ٣٦٣ .
(١٢٩) يرى أنيس أن « موسيقى الشعر العربى تتكون من عنصرين رئيسين :
(١) ذلك النظام الخاص فى توالى المقاطع .
(٢) مراعاة النغمة الموسيقية الخاصةintonation فى إنشاده .
ويعنى أنيس بالنغمة « تلك الصفة الموسيقية التى تميز الشعر حين ينشد من النثر حين يقرأ قراءة عادية » . ويضرب لذلك مثلا : انظر الآية الكريمة : « فأصبحوا لا يرى إلا مساكنهم » ؛ فإنها من ناحية نظام توالى المقاطع توافق شطرا من أشطر البسيط ، فإذا اقتبست فى شعر شاعر من الشعراء وجب أن تنشد بنغمة موسيقية (والتأكيد لنا) تخالف القراءة العادية ، وتخالف الترتيل القرآنى . فليس ترتيب المقاطع هو الصفة الوحيدة التى يتكون بها النظم ، بل لا بد معها ، حين الإنشاد ، من مراعاة نغمة موسيقية خاصة « intonation » (موسيقى الشعر : ١٥٠ ـ ١٥١) .
أما عن النبر فإن أنيس لا يرى فرقا بين النماذج النبرية فى الشعر والنثر . يقول : « والذى نلحظه فى نبر الشعر أنه يخضع لنفس القواعد التى يخضع لها النثر . غير أننا حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة ، وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر (السابق : ١٦٨) .
وهكذا يعلى أنيس من قيمة التنغيم فى تشكيل النظم ، ويرى أن « الإنشاد لا يتم بمجرد مراعاة التفاعيل فى الوزن ، أو إعطاء النبر حقه من الضغط ، بل لا بد مع هذا من النغمة الموسيقية » (السابق نفسه) ـ ويشبه الأوزان ـ التفاعيل والنغمة الموسيقية بالرجل والمرأة ؛ « فلا يتم الإخصاب إلا بالاثنين » (السابق : ١٧٠) ، ويجعل المرجع فى الحكم على صحة النغمة الموسيقية أو نشوزها « إلى الأذن المرهفة والمدربة على التمييز بين النغمات » (السابق نفسه) .
وواضح من ذلك كله أن أنيس يجعل الإنشاد عنصرا رئيسيا من عناصر تشكيل النظم ، كما أنه يكاد يسوى بين الإنشادوالتنغيم .
ويعنينا فى هذا المقام استظهار الحقائق التالية :
١ ـ أن للتشكلات الإيقاعية وجودا فى العمل الشعرى بما هو نص لغوى . وهذه التشكيلات عمل ينضاف إلى الشاعر ويختص بصنعة الإنشادعنده . ووجودها متميز عن عملية الإنشاء ولا يتوقف عليها ، وإن كان يتحقق بصورة مختلفة من خلالها . أما مادة هذه التشكلات فهى الخصائص المميزة لنظام اللغة التى يكتب بها العمل الشعرى . ومن ثم فإن خلط الأمرين على هذا النحو لا يجوز ، من حيث إن التشكلات الإيقاعية فى الإنشادقابلة للتشخيص والفحص فى ذاتها ، حتى قبل أن تحقق من خلال الإنشاد .
٢ ـ أن التنغيم ليس مساويا للإنشاد ، وما هو إلا عنصر واحد من عناصر كثيرة ، بل إنه ليس بأهمها ولا أعظمها تأثيرا .
٣ ـ أن الصعود والهبوط فى التنغيم منفك عن اختلاف درجات العلو فى الأداء ؛ أى أن نموذج التنغيم الواحد يقبل حدوث تنوعات عظيمة فى درجات الإسماع التى نعبر عنها فيزيقيا بالشدة ، وإدراكيا بالعلو .
٤ ـ إن خصائص التحققات للفونيمات الجزئية segmental phonemes بنوعيها ، الصوامت والحركات ، ذات دور فاعل فى تشكيل خصائص الإنشادلايمكن إغفاله .
٥ ـ أن أنيس يجعل من إطالة النطق بالبيت نتيجة مباشرة للضغط على المقاطع المنبورة . وليس هذا حتما ولازما ؛ إذ إن الإطالة والتقصير يرتبطان مباشرة بعامل آخر هو عامل التزمين tempo (أى توزيع الكم المطلق توزيعا تناسبيا) . وهذا العامل لا يرتبط بالنبر أو التنغيم على وجه الضرورة واللزوم ؛ فهو فاعل بنفسه ، وفاعل بغيره ، وأهميته فى الإنشا تفوق التنغيم بلا جدال .
٦ ـ أن النبر الجملة (أى نبر التأكيد emphatic stress) قد أغفل دوره تماما ، سواء عند أنيس أو أبو ديب ، مع العلم بأنه وسيلة مهمة لإبراز نماذج الإيقاع ، كما أنه وسيلة المنشد لعرض تأويله للنص . ونلحظ هنا أن أنيس لم يعرض له بذكر ، أما أبو ديب فيسميه « النبر البنيوى » . وقد خفيت علينا الحكمة من هذه التسمية . وهو يصرح بإغفاله ويعده من المرجئات التى تحتاج مزيدا من الدراسة ، وما أكثرها فى كتابه . (يقول أبو ديب : أما

النبر البنيوى فإن دوره من التعقيد بحيث يصعب تحديده الان ، واستقراء النماذج التى يشكلها ، وامتحان إمكانية إقامة نظام إيقاعى للشعر على أساسها . لذلك لن يناقش الآن ، وستؤجل دراسته إلى مجال آخر » ص ٣١١) .

ونخلص مما سبق إلى أن الإنشاد ليس مساويا للتنغيم ، بل إن التنغيم ليس أهم العوامل الفاعلة فى تشكيله . ويكون الإنشاد بذلك عملية مركبة ، تدخل فى تشكيلها عوامل وكميات صوتية وأدائية مختلفة ، تتداخل تأثيراتها بحيث يشكل بعضها بعضا ، كما تشكل فى مجموعها الطابع الخاص المميز لمنشد بعينه ، لعمل شعرى بعينه ، فى لحظة بعينها .

(١٣٠) أبو ديب : ٤٠١ .

البطل والرواية: الإبداع الأدبى فى «الجنوبى»

فدوى مالطى - دوجلاس

إن نص عبلة الروينى « الجنوبى : أمل دنقل »[1] نص مبدع وخلاق وفى غاية الأهمية للناقد ؛ فهو يحكى لنا قصة قد تكون مألوفة فى بعض النواحى .

وهى قصة لقاء وزواج وموت مأسوى . لكن « الجنوبى » يعالج هذه العناصر بطريقة مثيرة وإلى حد ما غير مألوفة . ومن ثم فإن هذه العناصر تمتلك مدلولاً جديداً يعطى نص « الجنوبى » نوعاً من التوتر الداخلى ذا حدة خاصة ، يرتفع به فوق مستوى الذكريات العادية .

وكما سوف يصبح واضحاً من تحليلنا ، فإنه لا حيلة لنا فى أن نرى « الجنوبى » لا بوصفه شهادة فحسب للشاعر العظيم الراحل ، أمل دنقل ، من وجهة نظر زوجته ، ولكن بوصفه عملاً أدبياً يمتلك خصائص تجعله عملاً فنياً مستقلاً يبرز منفرداً بوصفه عملاً أدبياً ناضجاً .

ويدخل هذا الكتاب بطبيعة الحال فى إطار نوع أدبى معين ، يختص بالمذكرات الشخصية التى تدور حول شخص ما ، غير المؤلف . فنحن إذن لسنا بإزاء ترجمة ذاتية أو حتى ترجمة عادية لمؤلف ما ، بل بإزاء نوع خاص من المذكرات . هذا بالرغم من أن الترجمة الذاتية والمذكرات ، بوصفهما نوعين أدبيين يتقاربان إلى حد كبير ، لأنهما مبنيان على التجربة الشخصية ، وعلى معرفة المؤلف/الراوى . ويدل على هذه المعرفة عادة استخدام ضمير المتكلم[2] . وبذلك تخلق المذكرات والترجمة الشخصية كلتاهما ميثاقاً خاصاً بين القارىء والنص[3] . والواقع أن هناك توتراً فى « الجنوبى » بين هذين النوعين الأدبيين . ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من المذكرات الشخصية ليس بقليل فى الأدب العربى فى القرن العشرين ؛ إذ نجد عدة كتب يدور كل منها حول شخصية بارزة فى الأدب العربى . ويستطيع أى قارىء أن يلاحظ هذه الظاهرة عندما يتفحص بدقة التراث الأدبى . فلدينا - على سبيل المثال - ذكريات ثروت أباظة حول طه حسين[4] ، وكتاب عبد الغفار مكاوى عن صلاح عبد الصبور[5] . وبما أن دراستنا هذه سوف تعالج كتاب عبلة الروينى فليس من المناسب - أو من الواجب - أن نقدم قائمة بهذه الكتب ، بل يكفينا أن نشير إلى وجودها .

ولكن كتاب عبلة الروينى يدخل فى إطار مختلف ؛ إطار المذكرات التى يكتبها قرين موضوع الذكريات أو قرينته . وتختلف العلاقات الزوجية ، بطبيعة الحال ، عن علاقة الصداقة أو الرفقة ؛ إذ إن الزواج يخلق نوعاً من الروابط ليس لها وجود فى علاقات الصداقة ، وإن كانت هذه حميمة للغاية . وهذه الروابط الزوجية تختلف عن روابط الصداقة . وهذا الاختلاف اختلاف نوعى بطبيعة الحال ، لا يتعلق - بالضرورة - بدرجة التقارب . وكما سوف نرى ، فإن خصائص هذه العلاقة الزوجية تمثل ، فى الواقع ، أهم العناصر وأبدعها فى عمل عبلة الروينى .

ومن هنا يمكننا أن نقول إن نص « الجنوبى » يشبه نص سوزان طه حسين « معك » ، الذى يقدم إلى القارىء مذكرات المؤلفة عن عميد الأدب العربى[٦] . وسوف لا نهتم فى هذه الدراسة بمقارنة شاملة بين نصى الزوجتين ؛ بل يكفينا أن نقول إن « الجنوبى » يختلف عن « معك » من وجوه . الاختلاف الأول ، وهو الأكثر سطحية ، أن نص سوزان طه حسين مكتوب باللغة الفرنسية أصلاً ثم ترجم إلى اللغة العربية . فإلى حد ما ، إذن ، نستطيع أن نقول إن النص يضع نفسه فى إطار تراث الأدب الفرنسى ؛ وهذا بالرغم من أن موضوع « معك » أديب عربى عظيم . لكن هذا الاختلاف بين الكتابين — من وجهة نظر النوع الأدبى أو بناء النص — هو الأقل أهمية . لقد كان من الواجب على سوزان طه حسين ، عندما قررت أن تكتب مذكرات عن زوجها الكاتب ، أن تواجه اختيارات وقرارات أساسية ، ترتبط بالعلاقة بين نفسها بوصفها الكاتبة ، وزوجها بوصفه المكتوب عنه . وقد واجهت عبلة الروينى ، بطبيعة الحال ، هذه المسائل نفسها .

ونستطيع أن نشير أيضا إلى اختلاف آخر بين النصين من خلال عنوانى الكتابين ؛ فعنوان « معك » يدل على وجود شخصية أخرى تتعامل مع موضوع الكتاب ؛ وهذا يتضح من خلال حرف الجر « مع » وضمير المخاطب . ونلاحظ الظاهرة نفسها فى العنوان الفرنسى « Avec Toi »[٧] . وكما أوضح إميل بنفينيست (Emile Benveniste) فإن وجود ضمير المخاطب (هنا من خلال الـ « ك ») يخلق نوعاً من العلاقة المتبادلة مع الضمير « أنا » (أو المتكلم النحوى) ، حتى إن لم يكن هذا الضمير الأخير موجوداً فى النص بشكل واضح[٨] . وهذا يعنى أن الصوت الروائى « أنا » (وهو صوت زوجة البطل) موجود حتى فى عنوان الكتاب بسبب الـ « ك » . ونحن بذلك نواجه ، إلى حد ما ، شخصيتين فى عنوان الكتاب ، هما بطل النص وراويته . وبالإضافة إلى ذلك فإن حرف الجر « مع » يدل على نوع من الارتباط بين الشخصيتين . ومن ثم فإن الشخصيتين المرتبطتين ، وهما الزوجان ، موجودتان ضمنيا فى عنوان الكتاب نفسه . ويدل الـ « أنت » (ضمير المخاطب) فى العنوان ، بداهة ، على شخصية مخاطبة . ويشير هذا الضمير فيما هو مألوف إلى القارىء ؛ لكنه من الواضح أنه فى هذا الحال يدل على موضوع الكتاب ، طه حسين . ومن ثم فإننا نصبح ، على وجه التقريب ، مستمعين لحوار بين سوزان طه حسين وزوجها الراحل . ويمتلك عنوان النص أهمية كبيرة للغاية ؛ لأنه — كما أثبته الأديب والناقد الفرنسى ألان روب جرييه (Alain Robbe—Grillet) يمثل بداية النص الحقيقية ؛ إذ تكون كلمات العنوان هى الكلمات الأولى التى يقرؤها أى قارىء للنص[٩] . ومن ثم يؤثر العنوان على توقعات القارىء لطبيعة النص .

ووجود الشخصيتين ، أى البطل والراوية ، فى « معك » مهم أيضا ؛ لأننا نصادفه فى الصفحة الأولى من الكتاب (وفى عدة أماكن أخرى من النص) ؛ فبعد فقرتين مقتبستين فى بداية النص (الأولى من الكتاب المقدس ، والثانية لنزار قبانى) ، نجد كلمات البطل قائلا : « إننا لا نحيا لنكون سعداء » . ويلى هذه الجملة مباشرة رد فعل الراوية : « عندما قلت لى هذه الكلمات فى عام ١٩٣٤ أصابنى الذهول »[١٠] .

ونستطيع أن نستخرج من هذه البداية النصية نقاطا عدة . أولا ؛ أن أولى كلمات النص منسوبة إلى البطل ؛ فالبطل إذن يملك صوتاً فعالاً فى النص ، أو ، بعبارة أخرى ، يمتلك وجوداً لا يشكل مجرد موضوع للكتاب ، بل يظهر كذلك بوصفه متكلماً فعالاً فيه . وثانياً ؛ تحفل الجملة التالية فى النص بالمعانى ؛ إذ إنها تدل أيضا على علاقة الشخصيتين التى قد أوضحناها فى تحليلنا للعنوان . وبذلك يدفع نص « معك » بطله إلى أمام ، حيث يصبح صوتاً مهما فى النص .

وعنوان الكتاب الثانى — أى « الجنوبى : أمل دنقل » — لا يشير إلا إلى شىء واحد هو الشاعر ، موضوع الكتاب . ومن ثم نتوهم نحن القراء أننا بإزاء شخصية واحدة مستقلة،هى شخصية الشاعر أمل دنقل . وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا العنوان — الذى لا يمتلك أى إشارة واضحة إلى شخصية أخرى[١١] — يدل على أن النص سوف يهتم بتقديم موضوعى لبطله . ويغذى نص عبلة الروينى هذا التوهم ، حيث يبدأ الكتاب بقطعة نصية ليوسف إدريس ، تلعب دور الرثاء لأمل . ويلى هذه القطعة ذلك العنوان الغامض : « البديل عن الانتحار » ، فى حين يبدأ الفصل الأول على النحو التالى :

« تأخذ محاولة العثور على مدخل حقيقى لشخصية أمل شكل الصعوبة حين نصطدم فيه بعالم متناقض تماماً ، يعكس ثنائية حادة كل من طرفيها يدمر الآخر »[١٢] .

ويقود هذا أولاً إلى الظن بأن الكتاب عن الشخصية ؛ أمل دنقل . حتى الراوية نفسها تبدو كأنها تحاول أن تقدم إلينا الرؤية الصحيحة والموضوعية لهذه الشخصية . ولكننا سوف نثبت من خلال تحليلنا لكتاب « الجنوبى » أن هذه الموضوعية ليست إلا حيلة أدبية تساعد على خلق التوتر النصى الذى يسهم فى جاذبية الكتاب ؛ إذ إن النص يتركز لا على شخصية أمل دنقل وحسب ، بل على شخصية عبلة الروينى أيضا .

والواقع أن العلاقة بين الزوج والزوجة فى « الجنوبى » أهم من العلاقة نفسها فى « معك » . وينشأ الاختلاف بينهما من أن هذه العلاقة قائمة فى بداية نص « معك » ، ومن ثم يعالجها النص آنيا (synchronically) ، فى حين يعالجها نص الجنوبى زمانياً (diachronically) . إن أهم موضوعات كتاب عبلة الروينى هو تكوين الزوجين . والواقع أن كثيراً من العبارات المستخدمة فى جملة النص الأولى تنطبق بشكل أفضل على أمل وعبلة . والـ « ثنائية » فى الكتاب بأكمله ، والـ « عالم » الـ « متناقض » هما فى الحقيقة للشخصيتين وليس لأمل وحسب . حتى الضمير « نحن » المستتر الذى يدل فى هذه الحال على المؤلفة ، يعرض لنا شخصيتين ، أو لأقل — بعبارة أخرى — إن قطعة البداية التى تتركز حرفياً على شخصية واحدة ، تنذر بالثنائية التى سوف تسود الكتاب بأكمله .

وهنا لابد أن نتساءل : هل من المشروع أن نعالج هذا النوع من المذكرات كما نعالج أى نص أدبى آخر ؟ أليس من المحتمل أن الحوادث الحقيقية تقيد المؤلف ؟ وألسنا — حقاً — أمام نص بسيط يقدم جزءاً من قصة حياة قد لا يمتلك أهمية إلا من منظور السيرة فحسب ؟ لكن الملاحظات السابقة،والمقارنة بين نص سوزان طه حسين ونص عبلة الروينى قد أوضحتا أن المذكرات ، بما هى نوع أدبى ، لا تحرر المؤلف من الاختيارات الماثلة أمام مؤلف أى نص أدبى آخر . إن النص الأدبى

الواعى بذاته ـ كنص عبلة الروينى ـ يتضمن اختيارات أدبية فى تطور الحبكة وتقديم الشخصيات وأنواع الرواية والصور الأدبية ، إلى آخره .

وثمة عناصر تنبهنا إلى كون نص « الجنوبى » عملاً فنياً وأدبياً . ومن أهم الأمثلة على ذلك مفارقات زمنية (anachronisms) ؛ بمعنى أن النص يقدم إلينا حوادث فى مكان ما فى أثناء تطور السرد . ومن الواضح أن هذا المكان غير مناسب للوقت الحقيقى الذى وقعت فيه هذه الأحداث . وقد أشار الناقد الفرنسى جيرار جينيت (Gerard Genette) إلى هذه الظواهر الأساسية النصية عندما وضع فرقا بين القصة (histoire) ـ وهى مجموعة الأحداث وترتيبها كما حصلت ، أو كما كان فى إمكانها أن تحصل ـ والسرد (récit) ؛ وهو الترتيب النصى للأحداث كما تظهر فى النص . ومن الواضح أنه ليس من الواجب أن يوافق السرد القصة ، والعكس صحيح[13] . إننا نقرأ ـ على سبيل المثال ـ فى الفصل الرابع من كتاب عبلة الروينى مرثية فاروق شوشة لأمل دنقل[14] . ولم تكتب هذه المرثية بطبيعة الحال فى ذلك الوقت ، بل بعد وفاة الشاعر أمل دنقل ، التى تمثل فى حد ذاتها نهاية الكتاب .

وليس من الواجب أن تشير هذه المفارقات الزمنية فى النص إلى أحداث سوف تقع فى المستقبل ، بل من الممكن أن تشير أيضا إلى أحداث قد وقعت فى الماضى بالنسبة للقصة (بمعنى جينيت) . إننا نقرأ ، على سبيل المثال ، عن تحليل الدم الذى يحدد نوع السرطان . وحينذاك يقدم إلينا السرد تفسير الطبيب لعملية الجراحة الأولى لمرض التراتوما[15] . ويمثل هذا ، بطبيعة الحال ، مفارقة زمنية لأنه قد حدث فى الماضى بالنسبة للقصة ، لأن تحليل الدم هذا قد وقع بعد الجراحة الأولى . ونستطيع ، حقاً ، أن نشير إلى أمثلة أخرى من هذه المفارقات الزمنية ؛ لكنه يكفينا أن ندل على وجودها فى النص . ويثبت وجودها ـ من ثم ـ طبيعة النص المركبة . وتحول هذه الظواهر النصية القارىء عن الظن بأن النص يقدم صورة مباشرة لأمل دنقل ، وفى الوقت نفسه تجعل القارىء واعياً بطبيعة النص الأدبية .

وينقسم كتاب « الجنوبى » إلى ثلاثة أجزاء . ويتكون الجزء الأول من فصل شبه تمهيدى عن الشاعر ، ومن ثم يتناول قصة لقاء الراوية به ، وتطور العلاقة بينهما ، وكذلك علاقات الشاعر مع أصدقاء آخرين ، فى حين يعالج الجزء الثانى من الكتاب موضوع الزواج وعلاقة الشخصيتين فى البيت وخارج البيت . ونقرأ أيضاً فى هذا الجزء عن أهمية الشعر ، وعن زيارة الراوية للصعيد ، وعن الحوادث التى أدت إلى وفاة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور . والجزء الثالث ـ والأخير ـ من كتاب « الجنوبى » يعالج تجربة السرطان ووفاة بطل النص ، أمل دنقل .

يحتوى الجزء الأول من كتاب « الجنوبى » على ستة فصول . ويؤدى الفصل الأول من هذه الستة وظيفة المقدمة للكتاب بكامله ، فى حين تقدم الفصول الخمسة التالية الجزء الأول من السرد . وبما أن الجزء الثانى والجزء الثالث يشتملان أيضاً على خمسة فصول ، فإن النص يمتلك بذلك تنظيماً واضحاً ، بل كلاسيكياً .

فكتاب عبلة الروينى يتركز على قصة رجل وامرأة وتكوين زواجهما والنهاية المأسوية للزوج . لكن القصة هنا ليست عادية ، حيث يعالج النص حبكتها لكى تصبح جديدة ومجازية . ومن ثم فإن نص « الجنوبى » يقلب ، كما سنرى ، توقعات القارىء من مثل هذا النوع من الحبكة .

لنبتدىء التحليل بالجزء الأول من الكتاب ، وهو ـ كما قلنا ـ الجزء الذى يتناول اللقاء وبداية العلاقة بين البطل والراوية . ولكى نفهم نص عبلة الروينى فهماً جيداً ، يجب علينا أن نتساءل عن القوانين التقليدية الاجتماعية التى تحكم لقاء رجل وامرأة . ومن الواضح فى هذه الحال أن الرجل عادة يلعب الدور الأكثر فعالية . لكن عندما يقدم « الجنوبى » اللقاء وبداية العلاقة بين الشاعر والراوية نلاحظ أن هذه الأدوار التقليدية قد انقلبت ؛ فالفصل الثانى ، الذى يعالج بداية المسألة ، يأتى بعنوان : « البحث عن المحارب الفرعونى » . وثمة نقاط تظهر بوضوح من هذا العنوان المعقد . أولاً ؛ يتضح أن الشخصية التى تجرى البحث هى الراوية نفسها ، فى حين أن المحارب الذى يجرى البحث عنه هو البطل . لكن كيف يجرى هذا البحث ؟ كما يفسره النص فإن الراوية تبحث عن أمل دنقل فى مقهى « ريش » لكى تجرى حديثاً معه . وهكذا يصبح أمل دنقل عندئذ هو الشخصية التى يجرى البحث عنها ، أو يصبح ـ بعبارة أخرى ـ قوة غير فعالة فى لعبة اللقاء . فالمحارب فى العنوان هو سطحياً أمل دنقل (الذى نعرف أنه محمد أمل فهيم محارب دنقل ، فى بطاقته الشخصية)[16] . لكن الشخصية التى تحارب حقاً فى هذا الفصل هى عبلة (أصبحت عبلة «عنتر») . ونحن نفهم منذ أول هذا الفصل ـ على سبيل المثال ـ أن إجراء الحوار مع أمل دنقل لم يكن شيئاً سهلاً على الإطلاق . وتقول الراوية نفسها إنها فكرت « فى كسر كل الإشارات الحمراء والخضراء والصفراء » عندما قررت أن تكتب عنه[17] . إن الطريق الذى سلكته إلى لقائه كان طريقاً ثورياً وغير تقليدى . وبالرغم من أنه قيل لها أيضاً إن نشر الحوار سوف يكون صعباً ، تغلبت على كل الصعوبات ونجحت فى نشره فى جريدة « الأخبار » .

ونحن فى هذا الفصل إذن أمام قوتين متعادلتين ، هما أمل دنقل وعبلة الروينى . لكن بالإضافة إلى أن القوتين متعادلتان فهما أيضاً متعاكستان . فالراوية تقول (ـ على سبيل المثال ـ إنها كانت تبحث عن أمل فى « الزمان »[18] الذى تعرفه هى ، وهو الصباح . أما أمل فهو كائن لا يظهر فى الصباح بل فى المساء . ومن ثم فقد تركت له رسالة واتصل هو بها فى الصباح ، وتم اللقاء فى المساء ، بمعنى أن كلا منهما خرج عن عاداته الشخصية لكى يتم هذا اللقاء التاريخى بينهما .

ولكى نفهم مسألة وجود القوتين فى النص ، علينا أن نتساءل عن ظهور ضمير المتكلم لأول مرة فى الكتاب ، أو ـ بعبارة أخرى ـ كيف تدخل الراوية النص لأول مرة بوصفها شخصية ؟ ويبتدىء النص ، كما لاحظنا آنفاً ، بالضمير « نحن » ، لكن هذا الـ « نحن » هو للمؤلفة . وعندما يظهر المتكلم النحوى للمرة الثانية ، فهو الـ « أنا » للشخصية .

ففى الفصل التمهيدى من الجزء الأول من الكتاب ، يقدم لنا النص شخصية أمل فى شكل تعريف لهذه الشخصية المعقدة : إنه مثلاً « فوضوى » و « استعراضى » و « صخرى » ، إلى آخره[19] . وتدخل الـ « أنا » لأول مرة مع الكلام التالى : « يجب إلى درجة أن يمسح دموعى فى لحظات الشجار العنيف ، وأنا أمزق ثيابه

وأمزقه »(٢٠) . وتبين لنا هذه الجملة بوضوح علاقة القوتين ــ أى أمل وعبلة ــ فى النص ؛ فهو يمسح دموعها ، فى حين تمزق هى ثيابه وتمزقه أيضا . والذى يدور بينهما هو « الشجار العنيف » . فدخول الراوية بوصفها شخصية لأول مرة فى النص يدل أولاً على شخصيتها القوية الفعالة ، وثانياً على نوعية العلاقة بين الاثنين ، وهى الشجار العنيف .

وتأخذ المساواة بين الشخصيتين أهمية عميقة ، لا على المستوى الكلامى للنص فحسب ، ولكن على مستوى بنائه العميق كذلك . ونحن نلاحظ هذا من خلال دور الكتابة فى النص . ومن الواضح هنا أن أمل دنقل شاعر مشهور ، تلعب الكتابة دوراً أساسياً فى تعريفه الشخصى . وإن دوره بوصفه شاعراً يقود الصحفية الراوية إلى إجراء الحوار معه ، ذلك الحوار الذى قلب الأدوار حقاً . إن الراوية صحفية ، بمعنى أنها كاتبة . ويقربها دورها بوصفها صحفية/كاتبة من دور بطل النص بوصفه شاعراً/كاتباً ، فتصبح كاتبة بحكم حقها الشخصى بعد إتمام طقس العبور هذا . ويسمح لها دورها بوصفها كاتبة بأن تجاوز الدور التقليدى النسائى فى لقائهما ، ولكنه يحقق وظيفة إضافية ، إذ يضيف إلى الشخصية التى تمتلك عادة دور الكاتب الفعال دور المكتوب عنه غير الفعال . ويسمح هذا الدور الفعال ، الذى يتضمن ــ كما قيل لنا ــ التغلب على مصاعب جادة للصحفية الراوية ، بأن تكتب الكتاب نفسه الذى بين أيدينا . وبما أن هذا الكتاب يمثل شهادة للشاعر أمل دنقل بعد وفاته ، فهو أيضاً يمثل طريقة الراوية لتوديع هذا الشاعر . وهكذا إذن تبدأ علاقتها به بالكتابة ، كما تنتهى بالكتابة . أو ، بعبارة أخرى ، تبتدىء هذه العلاقة بأمل المكتوب عنه وتنتهى بأمل المكتوب عنه أيضا .

كان على الراوية أن تقبض على دور الكاتبة فى البداية ، لأنها ــ إلى حد ما ــ لم تمتلك هذا الدور فى الأصل . لكن هذا لا يعنى أن عبلة الراوية تسيطر سيطرة تامة على الدور الروائى أو أن الكتابة أصبحت ــ على وجه الحصر ــ أداتها . ويقوم « الجنوبى » بشكل عام بتقسيم دور الكاتب بين الشخصيتين . وتستمر عبلة فى الكتابة راوية ، ويشترك أمل فى الكتابة أولاً من خلال حياته شاعراً ، وثانياً لأن النص كثيراً ما يعالج شعره .

ولكن أمل يشترك فى الكتابة بطريقة أخرى ، من خلال وسيلة أدبية تنبه إلى مفهوم الكتابة فى حد ذاته ، وهى التناص (Intertextuality) ، حيث تستغل الراوية نصوصاً لمؤلفين آخرين داخل نصها الخاص . وتشتمل معظم هذه النصوص على أبيات شعر ، أغلبها لأمل دنقل . وتلعب هذه الأبيات أدواراً معينة فى نص « الجنوبى » ، فتستطيع ــ على سبيل المثال ــ أن تكرر النص أو أن توضحه(٢١) . وأحياناً نجد أبياتاً تعلق على ما حدث(٢٢) . وفى وسعنا أن نقول بشكل عام إن أبيات أمل دنقل تمنحه صوتاً فى النص ، فيصبح عندئذ شخصية ذات وجودين : وجوده السردى بطلاً فى الحبكة ، ووجوده شاعراً من خلال عملية الكتابة والتناص ، وبوصفه صوتاً فعالاً فى النص .

ولكن التناص قائم فى النص فى شكل غير شكل الشعر المدخل . ويلعب أمل دنقل فى هذه الحال أيضاً دوراً مهماً وفعالاً . وهذا الشكل يتكون من النصوص التى تقدم الأجزاء الثلاثة من الكتاب ؛ فنحن نصادف قبل الجزء الأول نصاً ليوسف إدريس ، فى حين نقرأ قبل الجزء الثانى شعراً لأمل دنقل ، وقبل الجزء الثالث كلمات لأحمد عبد المعطى حجازى(٢٣) . وهذه النصوص ــ بوصفها مقدمات ــ تؤثر على القارىء ؛ إذ تلعب كل واحدة منها دور السلطة على الجزء الذى يليها . ولكن أهم من ذلك أن وجود نص أمل دنقل بين هذه النصوص الثلاثة يدل على دور مهم لأمل فى النص ؛ أعنى أمل دنقل بطل « الجنوبى » . لكن وجود شعره فى مكانه التمهيدى للجزء الثانى يخرجه إلى حد ما عن هذا الدور ، ويحوله إلى سلطة نصية تحكم على النص من خارج النص . ومن ثم يصبح أمل فى داخل السرد بوصفه موضوعاً ، ولكنه يظل فى خارجه بوصفه كاتباً . وبما أن هذه النصوص التمهيدية تقف خارج السرد وتحكم عليه ، فإن أمل الكاتب يستبقى لنفسه لا مجرد نوع من التحرر من الراوية عبلة فحسب ، بل دوراً فعالاً يعادل دورها هى نفسها .

وإذا كان الجزء الأول من « الجنوبى » فى غاية الأهمية بالنسبة لانقلاب الأدوار التقليدية للرجل والمرأة ، فإن الجزء الثانى يهتم كذلك بمعان مشابهة . فنحن نلاحظ فى هذا الجزء أيضاً دور الراوية المتمرد . وعلى سبيل المثال ، عندما اقترح عليها أمل أن ترتدى اللبس الأسود « كأى امرأة صعيدية » عند زيارتهما لعمدة القرية فى الصعيد ، أجابت : « مستحيل » . وذهبا « إلى منزل العمدة » وهى ترتدى « بنطلوناً وبلوزة طويلة »(٢٤) . وهكذا ما تزال العلاقات إذن فى هذا الجزء مبنية على وجود القوتين المستقلتين ، اللتين لاحظناهما فى الجزء الأول . هذا بالرغم من زواج البطل والراوية .

ولكننا نلاحظ فى الجزء الثالث من النص تغييراً أساسياً فى علاقة القوتين الرئيسيتين . والعنصر الذى يحقق هذا التغيير هو السرطان الذى أصاب الشاعر . إن السرطان ــ حقاً ــ يقود إلى اندماج الشخصيتين وإكمال الزواج . ويتكون هذا الجزء من عناصر تقوية روابط الزواج من خلال السرطان .

عندما تتكلم الراوية عن الزواج فى الجزء الثانى من النص ، تقول : « خرجنا على أشكال الزواج التقليدية حين صار الشارع بيتنا ، نقضى فيه أكثر مما نقضيه داخل المنزل »(٢٥) . وكان العثور على منزل أمراً فى غاية الصعوبة حقاً ؛ إذ كانا ينتقلان على الدوام « من شقة مفروشة إلى أخرى »(٢٦) .

لكن السرطان يغير هذا الوضع ؛ إذ أصبحت الغرفة رقم (٨) فى معهد السرطان « منذ اليوم الأول سكننا الدائم »(٢٧) . وهذا يعنى أن السرطان هو العنصر الذى أكد وجودهما فى سكن مستمر . وتجاوز أهمية هذا المسكن دوره من حيث هو مكان للسكن ؛ إذ تصبح الغرفة رقم (٨) ــ ومن ثم السرطان الذى يسبب وجودهما فى هذه الغرفة ــ مصير الزوجين .

« كانت الغرفة رقم (٨) بالدور السابع على موعد معنا ، أو لعلنا كنا نحن الذين على موعد معها »(٢٨) .

وهكذا يلعب السرطان ، كما يبدو ، دوراً مهماً فى زواج الراوية والبطل ؛ إذ يسمح لهما بإكمال هذا الزواج . ولكن السرطان فى دوره المكمل للزواج يجاوز هذا لكى يصبح ــ نصياً ــ طفل الزواج . يظهر السرطان « بالتحديد بعد مضى ٩ أشهر على زواجنا . . ورم صغير فى

جسد أمل ، يتزايد يوماً بعد الآخر »[29] . وبما أن تسعة أشهر هى مدة الحمل للولادة ، فإن السرطان يصبح نصياً طفل هذا الزواج . ويتزايد حجم هذا السرطان فى جسد المريض كما يتزايد حجم الجنين فى بطن الأم . وهذه الصورة الأدبية تأتلف مع قول الناقدة الكبيرة سوزان سونتاج (Susan Sontag) فى كتابها عن صورة السرطان فى الأدب عندما تصفه بأنه « حمل شيطانى »[30] . ولا يمتلك هذا الزواج ، بطبيعة الحال ، طفلاً طبيعياً أو حملاً . وبما أن الزوج قد توفى ، فإن الزواج لا يستطيع حقاً أن ينجب أطفالاً . وتقوى هذه الظواهر الإحساس بأن السرطان هو الطفل الحقيقى لهذين الزوجين . لكن الشخصية الحامل فى نص عبلة الروينى هو الرجل ؛ وهذا يوافق الانقلاب فى الأدوار الذى قد لاحظناه فى أثناء تحليلنا للجزء الأول من الكتاب .

هذا من جهة . ومن جهة أخرى فإن تقديم الرجل فى شخصية الحامل يقود إلى تصور نوع من الاندماج أو التماثل بين الراوية والبطل ؛ فالواضح أن البطل هو المريض ، لكن الراوية تبدأ أيضا فى أن تلعب هذا الدور إلى حد ما ، أو أننا ــ بالأحرى ــ نلاحظ التباساً فى دورهما فى النص . فبعد أن أعلن الطبيب أن أمل مصاب بالتراتوما ، كانت الأسابيع الأولى صعبة جداً . وتقول الراوية : « شاهدنى الطبيب بعدها ضاحكة . . فشكر أمل لأنه مرافق جيد للمريضة التى هى أنا »[31] . هذا المثال مهم جداً ؛ لأنه يثبت بشكل واضح أن الراوية تصبح المريضة أيضاً ، وأن دورى الشخصيتين فى النص قد اندمجا .

ونستطيع أن نلاحظ الظاهرة نفسها عندما يسأل البطل الراوية : « ما الذى تفعلينه بعد موتى ؟ » وتجيب : « لا شىء ، مثلما تفعله أنت بعد موتى »[32] . ويدل هذا الجواب على أن الراوية تحل محل البطل نصيا ؛ فالحقيقة أنها لا تجيب عن السؤال بالطريقة المتوقعة ، بل تجيب عنه وهى تستخدم الكلمات نفسها التى يستخدمها البطل فى السؤال . وعندما نأخذ السؤال والجواب ونفحصهما فى دقة ، فإننا نلاحظ أنهما مركبان نحوياً على الطريق نفسه : موت البطل فى السؤال يعادل موت الراوية فى الجواب ، و« تفعلينه » فى السؤال تعادل « تفعله » فى الجواب ، إلى آخره . ومعنى هذا أن الاندماج الذى قد أشرنا إليه قائم حتى فى الحوار فى النص .

واندماج الشخصيتين هذا يبدو كأنه محور الجزء الثالث من الكتاب ، كما أن وجود القوتين فى الجزء الأول والجزء الثانى يمثل المحور فى هذين الجزئين . وعندما حللنا ظهور الراوية بوصفها شخصية لأول مرة ، قلنا إن دخولها فى النص أشار إلى العلاقة بينها وبين البطل . لكن ماذا عن الإشارة الأخيرة للراوية فى النص ؟ إننا نقرأ فى الصفحة الأخيرة من الفصل الأخير[33] :

« كان وجهه هادئاً وهم يغلقون عينيه .
وكان هدوئى مستحيلاً وأنا أفتح عينى »[34] .

ونلاحظ من هذا المثال لا مجرد وجود الشخصيتين بل تماثلهما فى الوقت نفسه ، وهذا من خلال استخدام التركيب النحوى نفسه ، والكلمات نفسها . وقد لاحظنا ظاهرة مماثلة فى الموضع السابق مع السؤال والجواب . لكن الاستخدام هنا يختلف إلى حد ما ؛ لأن الجملة الثانية التى تعالج حال الراوية تبتدىء بكلمة « هدوئى » ، المأخوذة من الجملة الأولى ، التى تصف حال البطل عند موته . ومن ثم تصبح حالة البطل وحالة الراوية مرتبطتين . ولكن هذا الارتباط ليس اندماجاً ؛ إنه شىء يحل محل شىء آخر ؛ فعندما يغلقون عينيه ، تفتح عينيها ؛ أى أن بصر أحدهما يحل محل بصر الثانى الذى انتهى .

وهذان السطران مهمان لسبب آخر ؛ فهما ــ مع السطرين التاليين ــ يمثلان آخر نص الكتاب . والشىء الذى يلفت نظرنا فى هذه السطور هو أنها ليست مكتوبة كالنثر العادى ، بل تظهر تقريباً كأنها شعر ، أو ــ على الأقل ــ كأنها شعر منثور . إن الراوية أصبحت فى الواقع شاعرة ، وحلت محل البطل/الشاعر فى آخر النص .

ويتكون السطران الأخيران فى النص من رد فعل السرطان ورد فعل الموت :

« وحده السرطان كان يصرخ
ووحده الموت كان يبكى قسوته »[35] .

وهذا المثال يدل على تصوير السرطان فى النص . والواقع أن المرض يصبح أيضا شخصية مستقلة فى النص لها صوت . ومن خلال هذا يقوم النص بتجسيد المرض . ومن الواجب ألا نندهش من رد فعل السرطان ؛ إذ قالت لنا الراوية من قبل إن السرطان صديقها[36] . وإذن فموت البطل يمثل ــ إلى حد ما ــ نوعاً من الفقدان للمرض أيضاً . وكان السرطان ، فى مكان آخر ، قرشاً التهم السمكة النادرة[37] ، التى هى أمل . وبذلك تضع هذه الصورة الأدبية السرطان وأمل فى طبقة واحدة من المخلوقات .

وكما قلنا آنفاً ، فإن وظيفة السرطان الأولى كانت إكمال الزواج . لكن السرطان يصبح ــ بطريقة تربطه مباشرة بهذا الإكمال ــ طفل هذا الزواج . ويوافق الإنجاب على مستوى الحبكة تجسيد السرطان على مستوى الصور الأدبية . ونلاحظ أيضا تجسيد الموت فى السطر الأخير . ولكن هذا التجسيد مألوف وقديم كملك الموت نفسه .

وهذا الكتاب ، الذى يدور حول الثنائيات ، ينتهى بثنائية ؛ فليس من باب الصدفة أن الشخصيتين المجازيتين ــ اللتين ينتهى بهما الكتاب ــ تمثلان شخصية تقليدية وشخصية حديثة .

الهوامش

(۱) عبلة الروينى « الجنوبى » (القاهرة : مكتبة مدبولى ، ۱۹۸٥) .

(۲) Philippe Lejeune, **Le pacte autobiographique** (Paris: Editions du Seuil, 1975), ص ١٤

(۳) لمفهوم الميثاق ، خصوصاً فى المذكرات الشخصية ، انظر ، على سبيل المثال ، Lejeune, **Pacte**, ص ١٣ - ٤٦

Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)," in **Poetique**, 56 (1983), ص ٤١٦ - ٤٣٤

(٤) ثروث أباظة « طه حسين : ذكريات » (بيروت : دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٧٥) .

(٥) عبد الغفار مكاوى ، « بكائية إلى صلاح عبد الصبور » (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢) .

(٦) سوزان طه حسين ؛ « معك » ، ترجمة بدر الدين عرودكى ، راجعها محمود أمين العالم ، الطبعة الثانية (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢) .

(٧) للعنوان الفرنسى ، انظر ، Pierre Cachia, "Introduction," in Taha Hussein, **An Egyptian Childhood,** trans. E. H. Paxton (London: Heinemann, 1981).

(٨) انظر ،

Emile Benveniste, "La nature des pronoms, "in Emile Benveniste, **Problèmes de Linguistique générale,** 1 (Paris: Gallimard, 1966),

ص ٢٥٢ - ٢٥٧ .

(٩) Colloque de Cerisy: **Robbe—Grillet: Analyse, Théorie,** (Paris : Union Générale d'Editions, 1967). Vol. I, ص ١٦٥

(١٠) سوزان طه حسين « معك » ، ص ٥ - ٦ .

(١١) هذا تلميح فى غاية الرقة ؛ إذ إن كلمة « الجنوبى » تدل ضمنا على وجود ناس من المناطق المصرية الأخرى .

(١٢) عبلة الروينى ، « الجنوبى » ، ص ٥٠ .

(١٣)

Gérard Genette, **Figures III** (Paris: Editions du Seuil, 1972).

ص ٧٢ .

(١٤) عبلة الروينى ، « الجنوبى » ، ص ٤٩ .

(١٥) نفسه ، ص ١٥٧ - ١٥٨ .

(١٦) نفسه ، ص ٢٢ .

(١٧) نفسه ، ص ١٧ .

(١٨) نفسه ، ص ١٨ .

(١٩) نفسه ، ص ٥ .

(٢٠) نفسه ص ٩ .

(٢١) انظر ، على سبيل المثال ، عبلة الروينى ، « الجنوبى » ، ص ٨٨ ، ٧٦ .

(٢٢) انظر ، على سبيل المثال ، عبلة الروينى ، « الجنوبى » ، ص ١٦٦ .

(٢٣) نفسه ، ص ٣ ، ٧٣ ، ١٤١ .

(٢٤) نفسه ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(٢٥) نفسه ص ٨٥ .

(٢٦) نفسه ، ص ١١٠ .

(٢٧) نفسه ، ١٥٣ .

(٢٨) نفسه ، ص ١٥٣ .

(٢٩) نفسه ، ص ١٤٥ .

(٣٠) Susan Sontag, **Illness as Metaphor** (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1978). ص ١٤

(٣١) عبلة الروينى ، « الجنوبى » ص ١٦٠ .

(٣٢) نفسه ، ص ١٨٣ .

(٣٣) ونحن نتكلم هنا عن نص المذكرات نفسها وليس عن « ملحق مسودات القصائد » (عبلة الروينى ؛ « الجنوبى » ص ١٩٣ - ٢١٦) التى تلى المذكرات فى الكتاب المطبوع .

(٣٤) عبلة الروينى « الجنوبى » ص ١٩١ .

(٣٥) نفسه ، ص ١٩١ .

(٣٦) نفسه ، ص ١٦٠ .

(٣٧) نفسه ، ص ١٤٣ .

ألف ليلة وليلة
فى ضوء النقد الفرنسى المعاصر *

هيام أبو الحسين

« إن كتاب ألف ليلة وليلة » ، باتساعه الرحب ، وسحره الأخاذ ، ربما كان ــ فى خضم الأدب العالمى ــ الكتاب الوحيد الذى يحلو للمرء أن ينكب على مطالعته مرة أخرى بمجرد الانتهاء من آخر سطر فيه . وكل حكاية من حكاياته ، أو ليلة من لياليه ، هى صورة لذلك الليل المبدع الخلاّق ، الذى يدين له باسمه هذا الكتاب »

أندريه ميكيل

« سبع حكايات من ألف ليلة وليلة »

تغلغلت « ألف ليلة وليلة » فى الأدب الفرنسى منذ حوالى أربعمائة عام ، وكثرت منها الاقتباسات ، وصدرت لها ترجمات عدة ، وكتبت عنها أبحاث ورسائل جامعية ودراسات ، تشكل فى مجموعها ببليوجرافيا كاملة . والكتاب الذى نقدمه اليوم للقراء هو أحدث ما ظهر فى هذا المجال .

العلاقة بين الإبداع الأدبى ، والترجمة ، والنقد ، ونشر الفكر ، والتفاهم الإنسانى ، علاقة وثيقة قدم الدهر . ومصرنا العريقة فى كل فرع من فروع المعرفة ، السبّاقة فى اختراع الكتابة وتسجيل شتى نواحى الحياة ، كانت لها اليد الطولى فى تدعيم هذا المفهوم ؛ فقد ذكر الناقد الفرنسى إدمون كارّى فى كتابه عن « الترجمة فى العالم » أن أول مدرسة للمترجمين عرفها التاريخ قد أنشئت فى جزيرة إليفانتين ؛ فالمصريون القدماء قد اهتموا باللغات والترجمة ، تدعيما لوشائج الصلة بين ربوع الإمبراطورية المصرية ، التى كانت تمتد ــ فى سالف الأزمان ــ من بحر قزوين إلى ما بعد خط الاستواء . وقد ساعد هذا على انتشار الحضارة الفرعونية فى ربوع العالم القديم . والترجمة ، بما تكفله من تنقّل النماذج التراثية ، تثرى الثقافة الإنسانية الأساسية ،

التى لا غنى عنها لأى شخص يودّ أن يكون على قدر من الثقافة العامة الرفيعة وسعة الأفق ، فما بالنا بالناقد والأديب الذى لا يمكن بحال من الأحوال أن يكتب من فراغ ، وإلا جاءت كتاباته ، مهما بلغت من جمال ، كزهرة النونيفار التى لا تكاد تطفو على سطح الماء حتى تهوى إلى القاع . والترجمة من الآداب الحديثة والمعاصرة تقرب بين أهل الأدب والفكر الذين يشكلون على المستوى العالمى شجرة وارفة الظلال ،

وفيرة الثمار ، تضرب بجذورها فى أعماق الماضى السحيق ، وتؤتى أكلها فى كل حين ، فيعيش عليه فى كل مكان « الإنسان » من حيث هو عقل وروح ووجدان ؛ لذا فلا عجب إذا رأينا الشاعر الفرنسى فيكتور هوجو (١٨٠٢ ــ ١٨٨٥) يعد « أسرة » الأدب الأسرة « الملكية » الوحيدة فى العالم ؛ فهى سلالة متميزة فريدة ، لا تعرف

---

* سلسلة « الفكر المعاصر » [٣] أندرية ميكيل André Miquel
سبع حكايات من ألف ليلة وليلة Sept contes des Mille et une Nuits
أو
ليست هناك حكايات بريئة .ou il n 'y a pas de conte innocent
Paris, Editions Sindbad, 1981.
ترجمة : هيام أبو الحسين
سامية أسعد
الناشر : مركز الكتاب الفرنسى بمصر ، ١٩٨٦

حدود الزمان والمكان . وقد ذكر هوجو حكمه هذا عن علم وتجربة ؛ فهو إلى جانب كونه أديباً ومفكرا غنيا عن التعريف ، كانت له إسهامات لن تُمحى من الذاكرة فى مجالى النقد والترجمة ، كما أنه كان على وعى تام بأهمية الترجمة فى التأصيل والتجديد على السواء . ألم يقتبس هوجو صورا وموضوعات من التراث العالمى بفضل الترجمات عن اللغات الجرمانية والشرقية التى ازدهرت فى عصره ؟!

وإذا أردنا أن نحدد فى إيجاز تطور الصلة بين الأدب والنقد والترجمة ، فلابد أن نشير إلى أنه فيما مضى من الزمان حتى عصر النهضة أى قبل ظهور الأخطبوط الأمريكى فى الساحة الدولية ، كان العالم يضم ثلاث قارات وثلاث لغات « رئيسية » : هى العربية واللاتينية واليونانية . كان الجميع فى الدولة الإسلامية ، بغض النظر عن الملل والنحل والأعراق ، يتفاهمون ويتراسلون بالعربية ، وفى المغرب المسيحى باللاتينية . فلما جاء عصر النهضة ، وأرادت كل دولة أوربية أن يكون لها كيانها الثقافى والفكرى ، تدعيما لا ستقلالها السياسى ، تخلصت من تعدد الألسنة واللهجات التى كانت شائعة فى الأقاليم والتى كانت تعوق الاتصال والاتحاد ؛ وكان ذلك بداية للتوحيد القومى ، ودعامة الاستقلال الفعلى . ولكن هذا الانفصال اللغوى بين الأقطار قد أدّى إلى ثغرة فى عائلة « الأدب » لا تستطيع سدّها إلا الترجمة الواعية الأمينة ، النابعة من معرفة لا تقتصر على اللغات ، بل تشمل المضمون الحضارى الذى نبعت منه الأعمال المترجمة ذاتها .

وبالنسبة لمكانة التراث العربى فى فرنسا بصفة خاصة ، فيسعدنى أن أذكر أن الاهتمام بلغة الضاد يرجع إلى القرن السابع عشر ؛ فالأكاديمية الفرنسية التى تأسست فى عام ١٦٣٥ سرعان ما ضمت إليها ممثلا للغة العربية عندما أنشأت فرعا خاصا بما يسمى « الكتابات وفنون الآداب » (١٦٦٣) . وفى الحقبة نفسها أنشأت « الكلية الملكية » التى تعرف اليوم باسم « الكوليج دو فرانس » كرسيا للعربية . ومن الثابت تاريخيا أن « ألف ليلة وليلة » كانت من الأعمال الأولى التى جذبت انتباه أساتذة « الكوليج دو فرانس » ، بل إنهم أول من فطن على الإطلاق إلى قيمتها التراثية العالمية ؛ ففى حين أن « الليالى » لم تطبع باللغة العربية إلا فى بداية القرن التاسع عشر ، نرى المستشرق الرحالة أنطوان جلان (١٦٤٦ ــ ١٧١٥) ، الأستاذ بالكوليج دو فرانس ، يقوم بجمع مخطوطاتها بل تسجيل بعض أجزائها شفاها من فم الرواة فى أثناء تجواله فى ربوع الإمبراطورية العثمانية لينقلها إلى الفرنسية فى مطلع القرن السابع عشر (١٧٠٤ ــ ١٧١٣) . وقد كانت هذه الترجمة الإبداعية نقطة تحول جذرية فى تاريخ الأدب والنقد ، وبداية لترجمات ودراسات واقتباسات لم ينقطع سيلها فى أوربا بشكل عام ، وفرنسا بشكل خاص ، حتى اليوم .

وكتاب « سبع حكايات من ألف ليلة وليلة » ، أو « ليست هناك حكايات بريئة » ، يعد أحدث كتاب نُشر فى فرنسا فى هذا المجال (١٩٨٠) ؛ وهو امتداد لذلك الشغف القديم الذى يناهز عمره الآن أربعة قرون ، ودليل أكيد على هيام أساتذة الكوليج دو فرانس بحكايات شهر زاد . إن مؤلف هذا الكتاب ، البروفسور أندريه ميكيل ، المدير الحالى لدار الكتب القومية فى باريس ، قد تقلب فى وظائف كثيرة فى سلك التدريس ، إبتداء من « مدرسة اللغات الشرقية » ، التى تأسست فى باريس فى عام ١٧٩٥ ، إثر اهتمام الثورة الفرنسية الشديد بالشرق ، ثم انتقل إلى جامعة السوربون العريقة ، ثم انتخب أستاذ فى الكوليج دو فرانس ، تلك الكلية التى تمنح « شهادات » أو دبلومات ، ولكنها بمثابة بوتقة تنصهر فيها المعرفة الناتجة عن التقاء الثقافات ، يتلقاها بحرية وبدون قيد أو شرط محبّو الفنون والآداب . وأندريه ميكيل فى الوقت نفسه كاتب مبدع ، ومترجم أديب ، وناقد فنان ، كرس للأدب العربى والحضارة الإسلامية دراسات عدة ، منها « الإسلام وحضارته » (١٩٦٨) ؛ و « الجغرافيا البشرية للعالم الإسلامى » (١٩٦٧ ــ ١٩٧٣) . ومن بين ترجماته إلى الفرنسية نخص بالذكر كتاب « كليلة ودمنة » (١٩٥٧ ، ١٩٧٠) ، وحكاية « عجيب وغريب » ، وهى إحدى الحكايات العربية التى لم تكن قد ترجمت بعد إلى الفرنسية والتى أصدرها الكاتب مشفوعة بدراسة فى عام ١٩٧٧ .

وفى مجال التأليف القصصى ظهر للكاتب أربع روايات (١٩٦٤ ــ ١٩٧٧) ، بالإضافة إلى « أسامة آخر الأمراء الصليبيين » ؛ وهو كتاب يتراوح بين الترجمة والرواية التاريخية . وكذلك اقتبس أندريه ميكيل من التقليد العذرى كتابه المشهور « ليلى والمجنون » .

ومؤلفات أندريه ميكيل تتميز بالوضوح والعمق الذى يتحاشى الحذلقة . كما أن الأسلوب الأدبى بل « الروائى » الذى يسيطر عليه حتى فى كتاباته النقدية يجعلنا نتذكر دائما قول أستاذنا العظيم بيير مورو : « النقد أدب مادته الأدب » . ومما يزيد من قدر ما نحسّ به فى كتاباته من إعزاز حقيقى للأدب والثقافة العربية ، أن نظرته دائما نظرة تفسير وتمحيص ، نابعة من التعاطف والتفهم ، خالية من الروح الاستعمارية أو النعرة الاستعلائية التى نلاحظها أحيانا للأسف لدى بعض المستشرقين .

وبالنسبة لاهتمام أندريه ميكيل بألف ليلة وليلة على وجه التحديد فإنه اهتمام « دائم » ، ماثل فى مخيلته وذهنه منذ وقت طويل ؛ فالليالى شبكة متداخلة من عناصر كثيرة متنوعة ، تناولها هذا المؤلف على نحو أو آخر فى كتاباته الكثيرة ، وفى حلقات البحث التى ينظمها فى الكوليج دو فرانس ، والتى تمخضت إحداها عن الكتاب الذى نقدمه اليوم لقراء العربية .

وإذا كنا قد أشرنا فى بداية حديثنا إلى الترابط العضوى بين الإبداع والنقد والترجمة ، فذلك لأنها تتلاقى بل تندمج فى منهج أندريه ميكيل النقدى ــ الإبداعى ، الذى أفضل أن أسميه « منظومة نقدية » وهذه المنظومة هى بمثابة سيمفونية من الصعوبة بمكان تحديد عناصرها ، لا سيما أن الكاتب نفسه لم يضع مقدمة يشرح فيها منهجه ، بل اكتفى بتمهيد من صفحتين اثنتين هما بمثابة ترنيمة شاعرية تتغنى بالليالى العربية وسحرها الأخّاذ ، وتمجد مجازفة شهرزاد بنفسها ، وما حققته بطولتها من نجاح لنا ولها . ولكن هذه الترنيمة ــ برغم إيجازها ــ حددت مفهوم ميكيل لليالى ، واعتمادها ــ فى نظره ــ على محورين أساسيين حرص فيما بعد على إبرازهما فى تعليقاته ، وهما « المتعة الحقة » التى تقدمها قراءة الكتاب ، والبراعة فى تقديم « الرسالة » التى تضمنها الحكايات ، التى وصفها أندريه ميكيل فى العنوان الثانوى بأنها « غير بريئة » . والمقصود بذلك أنها لم توضع لمجرد التسلية ، أو أنها بالأحرى مغرضة ؛ ويختتم أندريه ميكيل « التمهيد » بإهداء كتابه

إلى صديقه وزميله فى الكوليج دو فرانس ، الناقد الأديب رولان بارت (١٩١٥ ــ ١٩٨٠) . وذِكر هذا الاسم فى حد ذاته يعد بالنسبة إلينا بشيرا ونذيرا ؛ فهو يعنى أن الأمر لا يتعلق بدراسة وصفية ، لا ولا دراسة حرفية ، ولكنها بالضرورة دراسة متعمقة ، تصول وتجول فى أعماق النص . وقد تساءلنا فى توجّس : ترى أى « بارت » وكم « بارت » سنجد فى الكتاب ؟ فهذا الناقد قد تغيّر وتطور فكره ، وجدّد « أدواته » عدة مرات .

ثم نظرنا بعد ذلك فى قوائم المراجع والهوامش لعلها تقدم إلينا العون ؛ فالمراجع من ضمن الأدوات الأساسية التى يستخدمها الباحث فى تحليل (أو تفكيك !) العمل الأدبى موضع الدرس ، كى يستخلص منه المادة التى يشيّد بها « بنية » كتابه النقدى . وقد أعانتنا حقا هذه القوائم ــ إلى حد كبير ــ على اقتفاء أثره داخل دهاليز نصهِّ . وهذه المراجع يمكن تقسيمها إلى خمس فئات ، هى :

- **الطبعات العربية لألف ليلة وليلة .**
- **الدراسات النقدية الخاصة بالحكايات السبع موضع التعليق ، أو بألف ليلة وليلة بشكل عام .**
- **الدراسات الخاصة بالحضارة العربية ــ الإسلامية .**
- **الدراسات المتعلقة بسيرة الشخصيات المهمة التى ورد ذكرها فى الحكايات .**
- **كتب النقد الحديثة المتعلقة بفن السرد ، وبخاصة فى القصص الشعبية والأساطير .**

وقد اعتمد أندريه ميكيل على النص العربى الذى قام بمقابلته وتصميمه الشيخ محمد قطة العدوى لطبعة دار الكتب العربية الكبرى (القاهرة ــ بدون تاريخ) . كما أشار أيضا إلى طبعة بولاق لعام ١٢٧٩ هـ/١٨٦٢ م . وجدير بالذكر أن هذه الطبعة سبق أن اعتمد عليها كثير من المستشرقين فى دراستهم لليالى العربية ، خصوصا بعد أن عدها « زوتنبرج » من أكمل الطبعات الأساسية . وأعتقد أن هذا يدل على تفضيل تلقائى من قبل ميكيل ، الذى تعلم العربية فى مصر ، وأبرز فى تعليقاته على «السبع حكايات » العنصر أو الطابع « المصرى » لليالى قدر الإمكان .

وبالنسبة للدراسات المنشورة عن الحكايات موضع التعليق . وكتاب ألف ليلة وليلة بشكل عام ، نلاحظ أن أندريه ميكيل اكتفى بالإشارة إلى « أهم » ما استخدمه بعد أن طلب من بعض معاونيه (وقد ذكر أسماءهم وشكرهم فى « التمهيد ») أن يقوموا بعملية « فرز » لما صدر عن ألف ليلة ، و « انتقاء » الدراسات شديدة الصلة بموضوع البحث . وهذه بطبيعة الحال نقطة مهمة بالنسبة للمنهجية والأمانة ، كما أنها إن دلّت على شىء فهى تدل على « ضخامة » حجم المراجع التى صدرت حتى اليوم عن ذلك الكتاب التراثى « العالمى » الذى آن الأوان لأن نخصص له نحن كذلك ببليوجرافيا تصدر باللغة العربية فى مصر* ، ويا حبذا لو كانت من النوع الذى يسمى « ببليوجرافيا تحليلية » ، تشتمل على نبذة عن كل دراسة ، خصوصا إذا كانت بلغة أجنبية ، ويشترك فى هذه المهمة فريق متنوع التخصصات . بهذا يمكننا مساعدة الباحث على « انتقاء » ما يتناسب مع موضوع بحثه ؛ فما أكثر الموضوعات التى تثيرها ألف ليلة وليلة ! هذا وقد رجع ميكيل أيضا إلى ببليوجرافيا « شوفان » (« الكتب العربية والمتعلقة بالعرب التى طبعت فى أوربا المسيحية منذ عام ١٨١٠ إلى عام ١٨٨٥ ») ، وأكملها بما صدر بعد ذلك التاريخ ، سواء فى صورة مقالات « علمية » فى دائرة المعارف الإسلامية ، أو فى المجلات المتخصصة ، وكذلك الكتب « الأساسية » عن ألف ليلة وليلة ، مثل مؤلفات « ميا جرهاردت » و « نكيتا ألسييف » . ومن المراجع المذكورة أيضا لابد أن نشير إلى نوع ممتاز شديد النفع فى هذا المجال الواسع ، الا وهو الدراسات « المشتركة » ، التى تتم بفضل الحوار والجوار بين ممثلى الفروع المختلفة ، والتى تؤدى إلى وضع « ملف » عن موضوع ما أو نص .

أما المراجع الخاصة بالحضارة الإسلامية العربية فيأتى على رأسها بطبيعة الحال القرآن الكريم . الذى تتردد آياته جزئيا أو كليا على لسان الشخصيات ؛ كما أنه ــ وهذا هو الأهم ــ الدستور الأساسى للمجتمع الذى يعد « المؤلف » الجماعى لهذه الحكايات . والقرآن ، وإن لم يرد صراحة فى الببليوجرافيا ، كان أساسا لكثير من الهوامش التى فسّر فيها أندريه ميكيل ما قد يستغلق فهمه على القارىء الفرنسى . وإلى جانب القرآن الكريم ، هناك إشارات إلى الحديث الشريف (صحيح البخارى) ، والتفاسير الأساسية ، سواء بالعربية أو بالفرنسية . أضف إلى ذلك كتابات العرب والمستشرقين عن الشيعة ، والسنة ، والمعتزلة ، والحركات الصوفية ، والفلسفة الإغريقية ، والتيارات الفكرية بشكل عام . ونذكر على سبيل المثال ترجمات البروفسور « شارل بلاّ » : عضو المجمع العلمى الفرنسى ، لكتب الجاحظ والمسعودى ؛ ودراسات « هنرى لاوست » عن الشيعة . وهناك كتابات من النوع الذى يستخدم عادة فى التفسير الاجتماعى أو « سوسيولوجيا الأدب » ، مثل تلك التى تتعلق بالأجور ، والحالة الاقتصادية ، والتوزيع الطبقى فى بعض البيئات ، مثل القاهرة والبصرة وبغداد . أضف إلى ذلك دراسات أكثر عمومية عن المظاهر الثقافية ، والعادات ، أو وصف المدن وأهم ما اعتراها من أحداث . وقد تأتى هذه الدراسات أحيانا بصورة عارضة ، تجعل الكاتب يحيلنا إلى الكتابات المتنوعة الكثيرة لأمثال « ليتمان » ، و « بروكلمان » و « ڤنسان مونتاى » و « جاستون فيات » .

أما الدراسات الخاصة بسيرة الشخصيات التاريخية المهمة التى ورد ذكرها فى هذه الحكايات فنحن نستشفها من الخضمّ الهائل من الإشارات إلى أسماء ارتبطت بتاريخ الأمة الإسلامية ، ابتداء من الخلفاء الراشدين ومآثرهم ، ومكانة على بن أبى طالب الخاصة ، سواء فى نظر الشيعة أو السنة ، والمجاهدين والصحابة ، أمثال قتادة ، وسفيان ، وما عرف عنه من زهد ، ودوره فى الاتجاهات الصوفية . ويرجع الكاتب كذلك إلى الأئمة الأربعة ، ويعرج على مشكلة الخلافة ، وأحقية بنى العباس لها ، وتوارث الحكم والجاه فى نظر الإسلام .

وبالنسبة لهارون الرشيد الذى ارتبط اسمه بألف ليلة وليلة فإن الكاتب يفصل بين الدور التاريخى لهذا الخليفة ، وطريقة استغلال الراوى لاسمه فى بعض الحكايات ، لإضفاء المصداقية على روايته ، كما يميز أيضا بين السمات الحقيقية لذلك الخليفة والصورة شبه الأسطورية التى خلعتها عليه الليالى ، كما يستند إلى بعض التفصيلات

* هذا ما سبق أن فعله أندريه ميكيل نفسه بالاشتراك مع الأستاذ بنشيخ (أو ـ على الأصح ـ ابن شيخ) والبروفسور بريمون .

التاريخية لتبيان ما حدث من خلط فى بعض الحالات (عن قصد أو غير قصد) بينه وبين بعض الخلفاء الآخرين ، مثل الخليفة الناصر ، أو بينه وبين بعض الأبطال المشهود بكفاءتهم فى ميدان الحرب وفى معترك السياسة ، مثل صلاح الدين الأيوبى .

وبالنسبة للترجمات الأوربية ، وعلى الأخص الترجمات الفرنسية لألف ليلة وليلة ، فقد حرص الكاتب على ذكرها فى مطلع كل دراسة من الدراسات السبع التى خصصها لهذه الحكايات ، لا لكى يستطيع القارىء الأوربى الرجوع إليها فحسب ، بل لأن كل ترجمة من هذه الترجمات تعد كذلك فى حد ذاتها « قراءة » وتفسيرا للنص العربى ، كما أنها تلقى الأضواء على ما فيه من إمكانات أدبية وفنية قد تخفى على القارىء العادى .

وأهم هذه الترجمات ــ حسب تسلسلها الزمنى ــ ترجمة أنطوان جالان (١٧٠٤ ـ ١٧١٣) ؛ وترجمة تريبسيان (١٨٢٨) ؛ وترجمة جوزيف شارل ماردروس (١٨٩٩ ــ ١٩٠٤) ؛ وترجمة رينيه خوّام (١٩٦٧) . فترجمة جالان ، التى مازالت متداولة حتى اليوم ، تحولت إلى كتاب من كتب « الجوائز » التى تنص فى نهاية العام للمتفوقين من تلاميذ المدارس ، وأصبحت جزءا لا يتجزأ من « الثقافة » العامة ، وفى الواقع تضم هذه الترجمة ثلث الليالى فحسب ، ولكنها خلصت الحكايات مما علق بها على مرّ العصور من تكرار وغموض وتناقض فى بعض الحالات نتيجة لروايتها « على حلقات » كما حذفت منها الألفاظ النابية التى كان يحلو للراوى أحيانا أن ينزلق فيها عند روايتها فى الأماكن العامة ، ومن « الفُحش » الذى يتسم به ما نسميه الأدب « البدائى » . وقد أتبع انطوان جالان منهج عصره فى نقل أمهات الكتب القديمة ، مثل الإلياذة والأوديسة إلى اللغة الفرنسية ؛ وهو منهج أقرب إلى الاقتباس منه إلى الترجمة الدقيقة ، يعمد ــ حسب قول النقاد ــ إلى إلباس الأبطال والنصوص الأجنبية « ثوبا فرنسيا » بمعنى أنه يصب « المضمون » الأجنبى فى قالب فرنسى مألوف ، ويخضع النص لتعاليم المدرسة الكلاسيكية ، التى ما كان فى مقدور أى كاتب حينذاك أن يحيد عنها ، وإلا تعرّض لهجوم ضارٍ من قبل النقاد وأعضاء الأكاديمية . لذا جاءت ترجمته صورة من النصاعة والوضوح الذى يميز كل صور « التعبير » فى فرنسا منذ ديكارت (١٥٩٦ ــ ١٦٥٠) ؛ « فكل ما هو غير واضح ليس فرنسيا ! » كذا أضفى جالان على الحكايات قوة فى التعبير ، وتناسقا فى الحركة الداخلية جذبت إليها صفوة الأدباء والمثقفين ، كما حرص فى اختياره على انتقاء القصص ذات الطابع التعليمى ، وتلك التى يغلب عليها الخيال الجامح ، ويحتل فيها السحرة والجان مكان الصدارة . لذا فقد أدخلت هذه الترجمة فى الأدب الفرنسى عناصر جديدة ، وطرافة ، وحساسية شرقية غيّرت معالم الفن الروائى فى القرن الثامن عشر ؛ ووجد فيها الأدباء ــ الفلاسفة ، أمثال فولتير ، قالباً شرقيا حافلا بالفانتازيا والمبالغات ، يصب فيه أفكاره الثورية ، وسخريته اللادينية . وقد ترجم كتاب جالان كذلك إلى معظم اللغات الأوربية الحية ، وكل ترجمة أدّت إلى دراسات وتفسيرات أفادت منها هذه الحكايات ، كما أفاد منها فيما بعد كل من عكفوا على دراستها ، بخاصة فى القرن التاسع عشر ، عصر انبثاق الاستشراق وتأسيس المجلات العلمية الواسعة الانتشار ، التى قرّبت بين الثقافات ، مثل « صحيفة العلماء » ، و« الصحيفة الآسيوية » ، و« مجلة العالمين » الخ . ومن حسنات ترجمة جالان أيضا انها دفعت كثيرين إلى التنقيب عن مخطوطات ألف ليلة فى كل أنحاء الشرق ، فتم العثور على عدد لا يستهان به منها فى الهند ، شكل نواة للترجمات والدراسات التى صدرت عن الأنجلوساكسون ، الذين راحوا ينافسون الفرنسيين فى هذا المجال .

ومع تغير الحساسية والعقلية كان لابد من « ترجمة » بل ترجمات للقرن التاسع عشر ، الحافل بالثورات والانقلابات والتيارات والاتجاهات . وليس هنا مجال الحديث عن كل الترجمات التى صدرت فى ذلك العصر ، بل سنكتفى بما ذكره أندريه ميكيل منها . فبالنسبة لترجمة تريبسيان فإن كل ما أعلمه عنها شخصيا هو ما جاء فى ببليوجرافيا شوفان التى أشرنا إليها فى بداية المقال ؛ فهى ليست ترجمة مباشرة عن العربية بل إنها تعتمد على ترجمة سابقة كانت لم تطبع بعد ؛ فقد حدث أن عثر « هامر » على «مخطوط من القاهرة » قام بنقله إلى الفرنسية ، ثم قام « زنسيلرن » كذلك بنقل هذه الترجمة إلى الألمانية ، ونشرها فى شتوتجارت (١٨٢٥) ، ثم عادت إلى فرنسا مرة أخرى ، حيث نشرها تريبسيان تحت عنوان « حكايات تنشر لأول مرة » (١٨٢٨) . وغنى عن الذكر أن النص لا شك قد حمل عدة بصمات فى تنقله من الفرنسية إلى الألمانية ومن الألمانية إلى الفرنسية . ونأتى الآن إلى ترجمة ماردروس التى ختمت القرن التاسع عشر وافتتحت القرن العشرين ، وحملت فى طياتها المدارس والمذاهب التى تعاقبت منذ أن نادى فريدريك شليجل (١٧٧٢ ــ ١٨٢٩) بالبحث عن « قمة الرومانتيكية فى الشرق » ، إلى أن طالب « ستيفان مالارميه » (١٨٤٢ ــ ١٨٩٨) بتجديد الأدب واللغة وتطعيمها بدم جديد عن طريق الترجمة . فبعد أن توثقت الصلة بين التقدم العلمى والفلسفة الوضعية ، والأدب الواقعى ثم الطبيعى ، ظهر رد فعل لهذا التيار العقلانى الجارف لدى طائفة من الأدباء تمسّكت بدور القلب والعاطفة والخيال فى مجال الإبداع ، وراحت تنقب عن الأسرار والرموز التى يحفل بها الوجود ، والتى خنقتها « الحضارة » فى قوالب جامدة ، وطبقات سميكة ، وأشكال أدبية مقيّدة . والتفت هذه الطائفة حول الشاعر الرمزى التجديدى « مالا رميه » ، الذى كان ينشد حياة وديعة ، حرة وطليقة انطلاقة الجنية الشرقية على أجنحتها السحرية . وشاءت الأقدار أن يأتى إلى باريس فى ذاك الوقت على التحديد طبيب أديب شاب هو جوزيف شارل ماردروس (١٨٦٨ ــ ١٩٤٩) وهو قوقازى الأصل ، فرنسى الجنسية ، قاهرى المولد ، يتحدث العربية بلهجة مصرية ، والفرنسية بلكنة باريسية ، ويعرف عن الآداب الكلاسيكية (الإنسانيات) ما يعرفه كل من تلقوا ثقافة تأصيلية رفيعة وقد وصل ماردروس يحمل فى حقائبه عدة مخطوطات عربية لألف ليلة وليلة ، وفى ذاكرته صدى ما سمعه منها وعنها ، وفى مخيلته عبق الشرق العريق وأحلامه وأحاسيسه . وأخذ يتردد على صالون مالارميه الذى كان كعبة المولعين بالشرق حينذاك أمثال ، بيير لويس ، وأندريه جيد ، وميترلانك ، وهنرى دو ردنييه ، وغيرهم . وفاتح ماردروس « المعلّم » بشأن نيته فى نقل الليالى العربية إلى الفرنسية فشجّعه ، ووجهه ، وقدّمه بنفسه إلى الناشر . وهكذا صار عميد المدرسة الرمزية أباً روحيا للترجمة « الجديدة » التى أهداها « كاتبها » لصاحب الفضل فى ظهورها إلى حيز الوجود ، ألا وهو ستيفان مالا رميه .

وليسمح لنا القراء أن نسترسل بعض الشىء فى الحديث عن هذه « الترجمة » التى أدّت إلى معركة أدبية تاريخية ، تعدّت حدود فرنسا ، وتردد صداها فى إنجلترا وألمانيا وإيطاليا وأسبانيا وكانت نقطة تحول فى تاريخ الاستشراق ، بل فى تاريخ الأدب « العام » فقد كان ماردروس كثير الأسفار ؛ تنقل بين أرجاء الشرقين الأدنى والأقصى ، واستمع إلى الرواة هنا وهناك ، إذ يطوّعون الحكايات حسب أهوائهم وميول المستمعين الكرام ، ويعمدون إلى الإطناب أو الاختصار حسب مقتضى الحال ، يطعمونها بالأشعار تارة ، والفكاهات والنوادر تارة أخرى . وقد تشبّع ماردروس بهذا « التكنيك » فأضمر فى نفسه أمرا ، وهو أن يقوم بالنسبة للجمهور الفرنسى بدور « الشاعر » الشعبى ، فيجد قراؤه فى « لياليه » ما تهفو نفوسهم إليه . وفى تلك الآونة التى امتدت من هزيمة ١٨٧٠ وما تبعها من أزمات سياسية واقتصادية حتى قضية الجنرال دريفوس (١٨٩٨) ، التى هزت فرنسا وأدت إلى انقسامات على كل المستويات ، بما فى ذلك الأوساط الثقافية ، كان الجميع يحنّون إلى البساطة والتمتع بحياة سمحة ، كما كان جمهور القراء يتوق بجماع روحه إلى العالم البدائى المفقود ، الذى تصور أن الشرق - برغم بذخه وترفه - ما زال امتداداً له . وانطلاقاً من هذا المنظور جاءت ترجمة ماردروس حصيلة للروايات الشعبية المتداولة فى ذلك الحين ، النابعة من الشرق والغرب الأسطورى ، القديم والحديث . وقد ضمّن المترجم لياليه رؤيته الشخصية ، وتفسير أمثاله من الأدباء المتشيعين لوحدة التراث الإنسانى ، وأبرز ما تحويه من رموز وتلميحات أسطورية ، وما تخفيه من جذور فرعونية ويونانية وهندية وبابلية وآشورية ، وربط بين بعض التفصيلات « الخيالية » ومنبعها الدفين فى الصحف الأولى ، صحف إبراهيم وموسى ؛ بل إنه لم يغب عن ذهنه مثلا الصلة البعيدة أو القريبة بين السندباد وعوليس ؛ وهى من النقاط التى يتناولها أندريه ميكيل فى الكتاب موضع الدراسة . ومن الجدير بالذكر أيضا أن ماردروس غير ترتيب الحكايات والليالى ، وأضاف تفصيلات جمعها من عدة مخطوطات أو من حكايات شرقية أخرى ، بل من بعض التعليقات الشخصية التى جادت بها بنات أفكاره ؛ كما أنه جعل عاهل بنى ساسان يخرج من صمته المطبق الذى نلاحظه فى الكتاب العربى ، ويدخل فى حوار مباشر مع زوجه ، ويدلى برأيه فى الحكايات على نحو أضفى على حديث شهر زاد صبغة « هدفية » ترمى إلى شفاء شهريار الجبار من حنقه على حواء . ثم جاء بعد ذلك النقاد ممن لا يقرؤون العربية فاعتمدوا اعتمادا كليا على هذه « الترجمة » ، واستندوا إلى « إضافات » ماردروس التى فتحت أمامهم آفاقا جديدة ، وخرجوا منها بدراسات شائقة ، من بينها كتاب « لا هيه - هولبيك » عن « شهر زاد والنضال من أجل تحرير المرأة » (١٩٢٧) ؛ وهو - كما يتضح من عنوانه - مخصص لإحدى القضايا الإنسانية والاجتماعية المهمة ، التى يعود إليها أندريه ميكيل فى أكثر من حكاية من تلك الحكايات السبع التى اختارها لكتابه ، وهناك قضايا أخرى كثيرة ، فجرتها هذه الترجمة الطريفة ، التى انخرطت فى النسق الأدبى لعصرها ، فتحوّلت بدورها إلى مصدر وحى وإلهام لأمثال « جان كوكتو » ، و « هنرى دو رونييه » ، ودفعت أندريه جيد - الذى كتب عنها عدة دراسات - لأن يضعها فى صف الإلياذة والأوديسة ، وذلك حين حصر أمهات الكتب العالمية فى ثلاثة : « الكتاب المقدس ؛ وأشعار هوميروس ؛ وألف ليلة وليلة » وإذا كان كتاب ماردروس يندرج فى تلك الفئة من الترجمات الأدبية التى يعدها علماء الأدب المقارن المعاصرون أمثال « روسو » و « بنشوا » و « شارل ديديان » ، جزءً لا يتجزأ من الأدب الذى يتلقاها ، فإنه قد أثار حفيظة المستشرقين الذين اتهموا كاتبه (عن حق !) بعدم الأمانة. لذلك فقد توالى صدور ترجمات جزئية « أمينة » لبعض الحكايات ، إلى أن جاء « رونيه خوّام » فأصدر ترجمة جديدة فى عام ١٩٦٧ ، أشار إليها أندريه ميكيل ضمن مراجعه . وقد استفادت هذه الترجمة بطبيعة الحال من الترجمات والمعارك السابقة ، لكنها لا يمكن أن تضارع فى « الأمانة » ترجمات « كازمرسكى » مثلا ، أو « ج . رات » ، الذى ترجم بدقة وإتقان حكاية « أنس الوجود والورد فى الأكمام » . كما أنها - من الناحية الجمالية والأدبية الصرف - لا تقارن بترجمة ماردروس « الرمزية » ، ولا بترجمة جالان « الكلاسيكية » . لذا فقد ظلت هاتان الترجمتان هما المرجع الأساسى لنقّاد القرن العشرين ، الذين اهتموا بحكايات الروعة والخوارق والخيال ، أمثال « تودوروف » ، و « كلود بريمون » ، و « بروب » ، وغيرهم ممن يفنّد أندريه ميكيل آراءهم فى كتابه وممن يدخلون - بشكل أو بآخر - ضمن ما سميناه فى البداية « المنظومة المنهجية » لهذا الكاتب . وفى الواقع لقد ذكر أندريه ميكيل فى أكثر من موضع تصنيف بروب لأنواع الحكايات الشعبية بخاصة حكايات الفانتازيا أو الروعة وبواعثها ، وتطورها ، والموضوعات الأزلية التى تتكرر فيها ، برغم بعد الشقة بين البلاد التى شاهدت ميلادها وقد خص بالذكر كتابين ، هما : « تحولات حكايات الفانتازيا » ، و « مورفولوجيا الحكاية » ، كما رجع أيضا إلى الدراسات والبحوث التى نشرها البروفسور كلود بريمون ، وهو من أشد المتحمسين لألف ليلة وليلة ، ويقوم على نحو منتظم بعقد ندوات وحلقات بحث فى الكوليج دو فرانس ، وفى المدرسة العليا للعلوم الاجتماعية بباريس ، للكشف عن الخصائص المشتركة للروايات الشعبية والأساطير . ولكن كتاب أندريه ميكيل لا يعد بأى حال من الأحوال مجرد تطبيق للنظريات المعاصرة ، فكم من آراء سديدة ذاعت وتأكدت عبر السنين ، ودخلت ضمن الثقافة العامة ، أو التكوين الأكاديمى ، أو التشكيل الأساسى لكل ناقد ، حتى أصبح من الصعب على المرء نفسه أن يحدد متى عرف هذه الأفكار ومن أين جاءته ، والعالم هو من يعرف كيف يختار من الجديد ما يثرى التراث ، ويدرك أن التجديد لا يعنى « نبذ » القديم نهائيا . وهذا ينطبق مثلا على المفهوم « الأصلى » للبلاغة ورسالة الشعر ؛ فما أجمل أن نسمع رولان بارت مثلا يتكلم عن فن السرد الذى وُلد فى العالم مع ظهور الإنسان على سطح الأرض ، وأن يشير صراحة إلى أرسطو فى وقت يتشدق فيه كثيرون بالثورة على القواعد الأرسطية . وما أسعدنا ونحن نرى النقاد - فى محاولة منهم للتوصل إلى « أصل » الأنواع الأدبية ، فضلا عن الأشكال القصصية - يركزون على أهمية « الحديث » ويعدونه أساسا لكل نتاج فكرى ، ثم تذكر فجأة أن المويلحى فى مطلع هذا القرن قد سمّى كتابه الجميل المتنوع الأساليب « حديث عيسى بن هشام » ، دون أن يكون له سابق معرفة برولان بارت أو تشومسكى أو غيرهما . أقول ذلك لأن دراسة أندريه ميكيل لبعض الحكايات قد أبرزت جوانب « جديدة » بالمقارنة بدراسات سابقة عن الليالى ، مثل وجود « عدة أصوات » فى النص ، أو استخدام الحديث المباشر وغير المباشر . وهذه الجوانب ماثلة فى القصص منذ الأزل ، ولكنها اتخذت

أهمية « أدبية » جديدة بعد ما حدث من تطور يستهدف استنباط المدلول الأدبي من الأساليب اللغوية ، وتحاشى الفصل بين الشكل والمضمون وحقيقة الأمر أن أندريه ميكيل قد جمع في منظومته المنهجية بين الموروث والجديد لكي يصل إلى هدف واحد رئيسي ، وهو القيام بدراسة « استنباطية » وهذا المفهوم - أي القراءة الداخلية للنص - ليست شيئا جديدا على النقد الفرنسي ، الذي يبغض « الحَرْفية » ويقدس « التعمق » . ولكن هذا الكاتب قد اختار من الأدوات الجديدة المتاحة ما يتمشى مع النص المدروس ، لكي يحقق الهدف « التقليدي » المتأصل في الثقافة الفرنسية ، ألا وهو « التعمق » . ومن هنا كان اعتماده على المراجع الكثيرة المتنوعة ، والترجمات الأدبية « التفسيرية » والمتأقلمة ، التي أشرت إليها آنفا ، بقدر اعتماده على النظريات الأدبية والنقدية المعاصرة .

يتناول أندريه ميكيل في كتابه سبع حكايات هي : **حكاية الجارية تودد** ؛ وحكاية **علي الزئبق المصري وبعض الشطار** ؛ وقصة **السندباد البحري** ، وحكاية **عبد الله البري وعبد الله البحري** ؛ وحكاية **أبو محمد الكسلان** ؛ وحكاية **اليمني وجواريه الستة** ؛ وأخيرا حكاية **نور الدين مع شمس الدين أخيه** . ومن الجدير بالذكر أن الكاتب لم يفصح عن سبب تفضيله لهذه النصوص دون سواها ، وإن كان من الممكن التكهن بدوافع هذا الاختيار ؛ فهذه الحكايات - على تنوعها - تجمع بين بعض الثوابت والمتغيرات ، وتخفى تحت الستار السردي الضاحك العابس العبثي سجلا حضاريا ، كان لا يستغلق فهمه على اللبيب في ذلك الحين ، ويمكن أن « يقرأه » اليوم العالم بخصائص المجتمع الإسلامي وأسسه في عهد ما قبل الاستعمار . وأندريه ميكيل في « قراءته » الواعية يحاول أن يستشف المكنون داخل هذه النصوص التي يتصور البعض أنها وضعت لمجرد التسلية وقضاء « الليل » في السمر المستحب ، في حين أنها ترمى إلى أهداف قد تخفى على السّذج ، ويدركها من « بالإشارة يفهم ! » ، بل إنها تثير قضايا حيوية ، تمسّ كيان المجتمع ، وتتناول موضوعات شائكة ، مثل شرعية الحكم ، ونظام الخلافة ، وتوزيع الثروات ، والطبقية الجامدة ، وهذا ما يدفع الكاتب إلى تنبيهنا إلى ذلك في العنوان الثانوي للكتاب « ليست هناك حكايات بريئة » .

ولنأخذ مثلا على ذلك حكاية الجارية تودد ، تلك الجارية العلامة التي ذهب بها سيدها ليبيعها للخليفة . لقد حددت هذه الفتاة لنفسها ثمنا عاليا (فسيدها كان يجهل قيمتها !) ، فقرر الخليفة عقد امتحان لها . وانتصرت تودد على جميع العلماء المتخصصين في علوم الدنيا والدين ، ودفع الخليفة ثمنها ، لكنه ردّها إلى سيدها الذي أعتقها وتزوجها ، وأصبح بفضلها من المقربين إلى أمير المؤمنين . ويحدد أندريه ميكيل منذ البداية الخطة العامة لتلك الحكاية حسب تعريف « بروب » ، ولكن ميكيل لا يأخذ كلام « بروب » على عواهنه ، ولا يحاول - كما يفعل بعض الدارسين للأسف - أن يخضع النص العربي لهذه النظرية أو تلك ، بل يحرص منذ البداية على تنبيهنا إلى أن كلام « بروب » لا ينطبق حرفيا على الحكاية العربية التي تستهدف عرض « المعرفة » ، وأنها ترتكز على محورين : « مضمون » هذه المعرفة ؛ وكيفية « تلقيها » وتلاحظ أن ميكيل يترك بروب بعد ذلك جانبا ، ولكن لكي يعود إليه بعد ذلك حسب مقتضيات النص .

والمناظرة التي تتم بين تودد والعلماء المتخصصين في كل علم وفن تستهدف « تلقين درس » للجمهور في صورة سؤال وجواب ؛ وهي طريقة تربوية لها ما يضاهيها في آداب أخرى كثيرة غير أن ميكيل يربط بين ردود الجارية والمعارف المتاحة « المشروعة » وموقف المجتمع من آراء المعتزلة ، ومن ممثلي الفلسفة اليونانية ، وتصرفات الشيعة والسنّة . والفتاة تبدأ بالحديث عن العقل الموهوب ، والعقل المكسوب ، وتدلف من ذلك إلى قضية الوعد والوعيد ، والجبر والاختيار ، وتحذر من الحركة الانفصالية التي قد تترتب على مناورات الشيعة ، وتدعو إلى تماسك الأمة حرصا على استتباب الأمن والاستقرار والازدهار للفرد والمجتمع على السواء . إلى جانب توضيح مضمون هذه المعرفة في ضوء المراجع التي ذكرناها في البداية عن المجتمع الإسلامي وتاريخه وحضارته ، يحرص ميكيل على أن يوفى للمحور الثاني حقه ، وأعني بذلك تبيان الوسائل الفنية التي يستخدمها الراوي لتوصيل هذه الثقافة الموسوعية إلى الجمهور ، دون أن يتسرب الملل إلى النفوس ؛ وهذا في حد ذاته ضرب من البلاغة . فإلى جانب الوسائل اللغوية - الأسلوبية مثل الشعر والسجع والألغاز ، هناك الأسئلة المحرجة في بعض الحالات ، وتضيق الخناق على الجارية التي قد تجد نفسها مضطرة للخروج على حدود الاحتشام كي لا تتهم بالجهل . ويتصور ميكيل أن الحكاية ذات طابع درامي ، وأنها تنقسم إلى أربعة مشاهد ، تشير حسب التكنيك المسرحي الذي يبدأ « بأزمة » الامتحان أمام كبار العلماء ، ثم يتصاعد التوتر حتى يصل إلى الذروة ، حين يحاول أحد الفقهاء الإيقاع بالجارية في أسئلة تتعلق بالرجم بالغيب قد يؤدى الرد عليها إلى اتهامها بالزندقة ، وأخرى يكون فيها الرد الصريح تنديدا بمسلك الخليفة (مثل معاقرة الخمر) ، ولكن الفتاة تتصرف بلباقة وذكاء خارق ، وحينذاك تأخذ الأزمة في « الانفراج » ، وتقل حدة التوتر تدريجيا حتى تصل المسرحية إلى الحل النهائي أو الخاتمة السعيدة ، حيث تصبح الفتاة - بانتصارها على العلماء - سيدة الموقف ، وتسخر من الأئمة والفقهاء الذين تجردهم من ثيابهم بعد هزيمتهم ، تماديا في النكاية بهم وهكذا ينتقل الراوي من الجد إلى الهزل في سهولة ويسر ، كي يلقى بعض الظلال على غرضه الخفي ، أما تودد فتترك التحدي جانبا ، وتأخذ في العزف والغناء وإنشاد أعذب الألحان ، ويتحول المجلس من قاعة امتحان إلى بهو للمسامرة واسمحوا لي أن أقول بدافع من التصور الدرامي لهذا « العرض » الساخر الوقور الذي يدور في حضرة الرشيد هارون ، إنه عندما « يسدل الستار » تتحول تودد من جارية « جميلة » تتبع سيدها ، إلى « سيدة » مشهود بعلمها ؛ فالمعرفة وحدها قد رفعتها من وضع الإماء إلى مرتبة الأحرار ، وبفضلها صارت الجارية سيدة عالية القدر ، كما صار رفيقها - بفضلها أيضا - صاحب حظوة في القصر .

ويختتم ميكيل هذه الدراسة مشيدا بالدور الذي لعبته المرأة دائما في المحافظة على المعرفة وتلقينها ، أي في تأصيل التراث والقيم عبر الأجيال ، خصوصا حين تعرّضت البلاد العربية لضياع هويتها الثقافية في إثناء وقوعها تحت سيطرة الاستعمار . ويستشهد الكاتب في النهاية بقول جاك بيرك الذي رأى في المرأة المسلمة - بعد مرور تسعة قرون على تأليف قصة تودد : « الشعلة الساهرة في ليل الاستعمار المدلهم » .

قلت منذ قليل إن ميكيل في اختياره للحكايات يعتمد على الثوابت

والمتغيرات ؛ فهناك قضايا مشتركة ملحة ، أو هى حسب التعبير الموسيقى « لازمة » تتردد من حكاية إلى أخرى على الرغم من تنوع الموضوعات ، وأساليب تناولها ، وطرق تبليغ « الرسالة » . فإذا عدنا إلى المثال الذى ضربته - وهو قضية المرأة - وجدنا للمرأة فى الحكاية الثانية من الكتاب صورة مغايرة ، مع أن هذه الأخيرة مختلفة كل الاختلاف عن سابقتها ، من حيث البيئة والموضوع والأبطال . فهى تحكى لنا كيف أن شطار مصر : على الزئبق ، وأحمد الدنف ، وحسن شومان ، حين ضاقت بهم الحال ، هجروا الأوطان ، ونزحوا إلى بغداد ، حيث صاروا حماة الأمن فى البلاد ، وأصحاب الكلمة والهيلمان فى عاصمة الخلافة ! ولكن المرأة الذكية تتصدى لهم فى حومة الشطارة والمكر والمهارة ، وتنجح دليلة « المحتالة » ، بمعاونة ابنتها زينب « النصابة » ، فى انتزاع منصب رسمى لا يقل أهمية عن مناصب الرجال ، اذ تصبح المسئولة عن الحمام الزاجل واسمحوا لى أن استخدم التعبير الحديث فأقول إنها - بمعنى أصحّ - تصبح المسئولة الرسمية عن « الحقيبة الدبلوماسية » والمراسلات الخارجية المتبادلة بين ولاة الأقاليم وعاهل الإمبراطورية ، وبين أمير المؤمنين وحلفائه الأوربيين . وتنجح دليلة فى مهمتها ، وتثبت للجميع - وعلى رؤوس الأشهاد - أنها ليست أقل كفاءة من المرحوم زوجها ، الذى كان يشغل المنصب نفسه قبلها ، كما تبهر زينب بجمالها وذكائها وألاعيبها كبير الشطار . وبعد فترة من التنافس والتطاحن بين معسكر الرجال ومعسكر النساء ، يتم التصالح والوئام ، بفضل عقد قران ست الحسن والجمال على زين الرجال . ومن خلال هذه القصة يتعرض ميكيل إلى قضايا أخرى مثل اعتماد الحكام على الشطار « التائبين » ، والروابط القوية القائمة على الرعاية والولاء بين « المعلم » والصبيان ؛ والحالة الاقتصادية للحرفيين ؛ ونظرة الحضرى إلى البدوى ؛ والمكانة المرموقة التى يحظى بها « التاجر » الفنى ، وذلك قبل أن يتناول موضوع « التجارة » فى حكايات أخرى لاحقة ، بوصفها مصدرا للثراء و « المعرفة » خصوصا حين يركب التاجر الأهوال عبر البحار .

ويعود ميكيل إلى قضية المرأة مرة ثالثة فى « حكاية اليمنى وجواربه الستة » ؛ وفيها ننتقل من وضع المرأة فى البنية الاجتماعية إلى وضعها « المطلق » بصفتها « إنسانا » . إن هؤلاء الجوارى ذوات « الألوان » المختلفة (البيضاء ، والسوداء ، والصفراء ، والسمراء) ، والبنية المختلفة (الهزيلة والبدينة) ، تحاول كل منهن أن تمتدح نفسها ، وتبرز مزاياها على غيرها لكن الحاكم « الحكم » يوفّق بينهن فى النهاية ؛ فهناك صفات مشتركة بينهن ، على الرغم من اختلاف الألوان (أى الأجناس !) . وأيضا فإن الاختلاف والتنوع لا يعنى هبوط المستوى أو التفوق . والمشكلة هنا - حسب رأى ميكيل - لا تنحصر ، كما يتصور البعض ، فى مقاييس الجمال ، أو المقارنة بين المرأة الحرّة والإماء ، وإنما هى قضية إنسانية فى المقام الأول . إن الراوى يتناول - من خلال المرأة - قضية المساواة بين الأجناس ؛ والإسلام كما نعرف لا يقرّ بفضل لعربى على عجمى « إلا بالتقوى » .

هذا عن المرأة وما أكثر الحكايات التى أفاضت فى دراسة وضعها ، لكن شهر زاد الحريصة على إخراج مليكها من كهوف الجهل إلى منابع النور تجوب معه البلاد والمحيطات ، فيتكفل بصحبتها بين عالم الواقع والخيال ، فى بحث دائب عن المتعة والمعرفة - وها هو ذا أندريه ميكيل يلحق بالركب ، أو - بالأحرى - بمركب السندباد ، ويصاحبه فى رحلاته السبع ، ويقوم بتحليل طريف لتلك الشخصية الفذة ، التى جابهت من الأهوال ما تشيب له رؤوس الشباب . لقد انتهى بها المطاف إلى بقاع على الحد الفاصل بين المعلوم والمجهول ، وتوغلت فى أراضٍ الذاهب إليها مفقود والعائد منها مولود . هذا السندباد يختلف عن البشر كافة ؛ وهو فى غدوّه ورواحه بحرمه « قدر » يقظ ، ونجم واع ينقذه من المهالك التى تبتلع رفاقه . وهذا السندباد يحكى قصته بعدةً أصوات ؛ وهو فى علاقته بالأحداث دائما يبدأ فى تفاعل ؛ تارة يطوعها فهو « فاعل » ، وتارة تخضعه لجبروتها فهو « منفعل » ؛ وتارة يوجهها فتلين وتجود عليه بالمطلوب فيصير عندئذ فى الآن نفسه « الفاعل والمنفعل » ، ويرى أندريه ميكيل أن « رحلة » السندباد محدودة الرقعة ؛ فالمساحة التى يقطعها لا تختلف فى مرة عن أخرى ، ولكنه فى كل مرة يزداد توغلاً فى الأعماق . ويناقش الكاتب فى دراسته لهذه القصة آراء تودوروف ، وجولدمان ، وليفى شتراوس ، وغيرهم . ويخلص الكاتب من مقارناته إلى أن السندباد ومغامراته وحديثه تجعل منه شخصية فريدة فى نوعها ، وأن هذا « البحرى » لم يكن « البحر » غايته الأولى ؛ فقد جاب البرّ ، وغاص فى الكهوف ، وحلّق فى الفضاء على أجنحة « الرّخ » ، واقتلع نفسه أكثر من مرة من بين أنياب الموت . إنه إنسان وأسطورة ؛ « واجه » الموت ، ورأى ما لم تشهده عين ، واطلع على الخفى من الأسرار ؛ فهو أشبه ما يكون بالجزيرة التى هى شىء وسط بين اليابس والماء . وعندما يعود السندباد إلى عالمه الأول لا يجد فى الديار من تسعده لقياه سوى سندباد آخر ، هو السندباد الحمال ، « سميّه » وماضيه ، الذى يفضى إليه بذات نفسه ؛ فليست هناك أسرار يخفيها سندباد عن سندباد . إنهما وجهان لشخص واحد أو شخصية جمعية يربطهما الاسم والوطن ، وتفصل بينهما تجربة « الغربة » التى نجدها ماثلة فى كل خاطرة من خواطر السندباد .

ويعود أندريه ميكيل مرة أخرى إلى تشابه الأسماء ، أو الأسماء المرتبطة بعالم البحار فى « حكاية عبد الله البرى وعبد الله البحرى » وهو فى هذه المرة يتبع منهجا مختلفا عن المناهج التى استعرضناها حتى الآن . هذه القصة تنقسم فى نظره إلى جزءين بينهما « وصلة » ترفيهية ، وكل جزء يتضمن عدة « حلقات » . وأبطال هذه القصة هم : عبد الله الصياد ، وعبد الله الخباز ، وعبد الله البحرى ، وعبد الله السلطان ، وعبيد الله كلهم إخوان . وإلى جانب دراسة ميكيل للبيئة البحرية ، والبيئة البرية « المصرية » ، ومحاولة تحديد « تاريخ » القصة على أساس دراسة الوضع الاجتماعى والاقتصادى ، بل النفسى كذلك (التسليم للأقدار ، والرضا بما قسم الله) نراه فى أكثر من مرة يغوص فى النص وراء ما نسميه فى النقد « الكلمة - المفتاح » ، أو « الكلمة - الموضوع » . وعلى سبيل المثال يأخذ الكاتب كلمة « الحساب » لينتقل من مفهوم « الحساب » بالأرقام إلى مفهوم الحساب يوم الدين ؛ فعندما يعود الصياد من البحر خالى الوفاض ، يعطيه الخباز ما يلزمه من الخبز ، ويقرضه بعض المال ، ويعفيه من رد الدين إلى أن تتحسن الأحوال . وهو بهذا العمل « يحسن » إلى الصياد ، ولكنه أيضا يبتغى مرضاة الله ؛ فهذا « الإحسان » سيحتسب له « يوم الحساب » . ويتناول ميكيل أيضا مفهوم « الأمانة » (أو الوديعة) ويربط بينه وبين الإيمان ؛ فبعد صداقة طويلة يصطحب عبد الله

البحرى عبد الله البرى إلى أغوار البحر كى يسلم إليه « أمانة » يوصلها إلى قبر الرسول عليه الصلاة والسلام ، وفى أثناء عودتها إلى البر يعبر عبد الله البرى عن دهشته لأنه يرى « فرحا » أقيم بمناسبة وفاة أحد الأهالى ، ويدهش « البحرى » عندما يعلم أن أهل البر يشيعون موتاهم بالعويل والبكاء ، إنهم إذن يردون إلى الله « الأمانة » عن رضى وطيب خاطر . ومعنى هذا أنهم - فى نظره - ليسوا « مؤمنين » ولا يمكن لأحد أن « يأتمنهم » على أمانة . وعندما يصل عبد الله البحرى إلى هذا الاستنتاج يقرر قطع علاقته بصديقه الذى يعود بعد ذلك إلى الشاطىء ولكنه عبثا يناديه ، إذ يضيع نداؤه فى الفراغ .

هذه مجرد أمثلة نسوقها لإعطاء فكرة عن الكتاب ، ولكنها لا يمكن أن تغنى عن قراءته بأى حال من الأحوال . ويتضح من هذا العرض أن ميكيل اعتمد اعتمادا تاما على النص ، وفسّره بصفته جزءاً لا يتجزأ من المضمون الاجتماعى والثقافى للعصر ، واختار فى « حرية » المنهج (أو المناهج) التى تتمشى فى كل مرة مع طبيعة النص الذى يدرسه .

وهذه « الحرية » هى سمة الأدب والنقد فى القرن العشرين ، ولكنها « حرية » النضج والتعقل ، النابعة من المنطق ، وليست فوضى التخبط النابعة من عدم المعرفة . لقد كان النقد فيما مضى يعتمد على دراسة العمل الأدبى ، انطلاقا من سيرة الكاتب ووفقا لقواعد المدرسة الأدبية التى يتبعها . ولكن الأمر لم يعد على هذا النحو فى القرن العشرين خصوصا بعد أن قوّضت الحروب العالمية كل شىء ، فكتاب « اللا مسرح » و « اللا رواية » تعمدوا الإبهام كى لا يفرضوا على القارىء رأيا معينا دون سواه ، ولكى يعطوه هو أيضا « حرية » الاختيار بين الاحتمالات المختلفة التى يوصى بها النص . كما أنهم لم يكونوا « مدارس أدبية» بمعنى الكلمة ، يمكن على أساسها تصنيفهم وتحديد قيمة أعمالهم . أضف إلى ذلك أن الظروف الاجتماعية ، والمآسى الجماعية ، أفقدت « الفرد » شخصيته الذاتية المتميزة إلى حد كبير ، على نحو دفع النقاد إلى تفسير الأعمال فى ضوء التجارب « المشتركة » التى يعيشها الأفراد . وهذا لا يعنى أن نستبعد نهائيا معرفة الفرد ، ولكن المسألة مسألة أولويات ، وضرورة تمشى النقد مع اتجاهات الإبداع . فإذا كان أندريه ميكيل قد نحا هذا المنحى فى دراسته للحكايات ، فذلك لأن المفهوم الجديد يتمشى مع طبيعة « الأدب الشعبى » الذى لم يكتبه « فرد » بل أجيال ؛ فمؤلفه هو « المجتمع » ، ومن ثمّ فلابد من تفسيره على هذا الأساس . والنقد الواعى يضيف دائما دراسة « التاريخ » إلى تاريخ الحياة ؛ وحياة الفرد والمجتمع تتعاملان وتتفاعلان . أضف إلى ذلك أن « ألف ليلة وليلة » لا تندرج تحت نوع أدبى محدد ؛ وهذا ما سمح لأندريه ميكيل أن يحدثنا مرة عن طريقة بناء القصة ، ومرة أخرى عن عمل « درامى » مقسم إلى مشاهد ، ومرة ثالثة عن حديث « الأنا » و « الغائب » ؛ والأسلوب المباشر وغير المباشر . وهو إذ يتعرّض للغة والأسلوب يتحاشى الانزلاق فى السيميوطيقا ، ما دام النص « لا يتجاوب » مع مثل هذه التحليلات . وأندريه ميكيل يقوم بدراسة شمولية لا تفصل فصلا تعسفيا بين الشكل والمضمون ، وتنتقل بين المعانى الصريحة والمجازية للكلمات ، ولكن عينه لا تغادر النص ؛ فمنه تنبع المدلولات . وقد يقول قائل إن هذا هو منهج سوسير ورولان بارت . . . إلخ ، ولكن هذه القضية أقدم من ذلك ؛ فأول من فجرّها هو ستيفان مالارميه ، زعيم الرمزية والشعر « الحرّ » الذى احتضن ترجمة ماردروس لألف ليلة وليلة . لقد رحّب مالارميه بتلك « الترجمة » القوية ، التى توحى فيها الألفاظ بكثير من المدلولات ، وتخاطب العين والأذن وغيرهما من الحواس . لقد أدرك مالارميه أن الكلمات كانت قد تحجرت فى قوالب سردية أفقدتها حيويتها ، كما لو كان البلى قد أصابها من كثرة الاستعمال ، ثم جاء القرن العشرون فأعلن « موات » اللغة مع أزمة الإنسانيات ، وثارت فى المسرح على وجه الخصوص معركة « صاحبة الجلالة الكلمة » وكان ذلك تأكيدا لمبدأ « التحرر » من الحرفية ، وإعطاء الأولوية للتفسير « والاستبطان » والكشف عن خفايا الفكر والنفس من خلال تعدّد المعانى التى توحى بها الكلمات فى تناثرها وتلازمها داخل الأنساق .

إن أسلوب أندريه ميكيل لون من « الحفر الغائر » ، وهو فى « قراءته » وكتابته قد أخذ بأفضل ما فى النقد المعاصر ، وحين أهدى كتابه إلى رولان بارت كان يعلم بلا شك أنهما يتفقان فى نظرتهما إلى النص بوصفه كائنا « حيا » ، قادرا على الحوار مع القارىء الناقد .

وهذا النص يظل فى حالة سكون حتى يلتقى فيه الكاتب المبدع بالقارىء الحسّاس المدرك ، وعندئذ تدب الحيوية فى النص فتتولد منه الصور والمعانى والأفكار التى تقودنا إلى ما يسميه بارت : « متعة النص » . . . و « المتعة » بهذا المعنى هى أفضل ما نصف به كتاب اندريه ميكيل الذى أعطانا بنفسه هذا « المفتاح » حين قال فى ترنيمته التمهيدية عن ألف ليلة وليلة أنها « متعة خالصة لا تشوبها شائبة » . . .

التحليل البنائى للقصيدة الجاهلية

(دراسة تطبيقية)

عرض : حسن البنا

عرض لرسالة الدكتوراه التى تقدم بها الباحث حسن البنا مصطفى عز الدين إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، وموضوعها :

« التحليل البنائى للقصيدة الجاهلية : دراسة تطبيقية » . وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، واشترك فى المناقشة الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة والأستاذ الدكتور صلاح فضل .

يتناول هذا البحث القصيدة الجاهلية فى ضوء المنهج البنائى . وقد أثبت هذا المنهج - على نحو ما يذهب الدكتور عز الدين إسماعيل - كفاءته فى « الكشف عن المكونات الجوهرية للنص الأدبى ، والنظام أو النظم التى تحكم تكوينه وتضبط مكوناته » . ويستطرد الدكتور عز الدين إسماعيل إلى القول بأن « استخدام هذا المنهج فى تحليل بنية القصيدة الجاهلية ، والكشف عن قوانينها الباطنية والشكلية على السواء ، يضيف إلى خبرتنا السابقة بهذه القصيدة رؤية جديدة أكثر عمقا وأدق فهما » . وعلى الرغم من أن البحث الحالى ينطلق فى تعامله مع القصيدة الجاهلية من وعى تام بهاتين المقولتين الخاصتين بالمنهج البنائى ، وتصديق أولىّ بفائدتها ، فإن الباحث كان حريصا منذ البداية على عدم التسليم المطلق بمعطيات المنهج البنائى ؛ وذلك حتى لا يقع فى أسر المنهج الواحد عند تناوله لموضوع واحد . إن هذا الحرص قد دفع الباحث إلى أن يقيم جدلا مع المنهج ؛ وهو جدل كان موازيا للموضوع (أى القصيدة الجاهلية) ؛ بمعنى أن الجدل مع المنهج انعكس على التعامل مع الموضوع . وكانت نتيجة هذا الانعكاس أن أصبحت القصيدة الجاهلية فى هذا البحث - قصيدة « متحركة » وليست « ثابتة » . ولكن هذه النتيجة تحتاج إلى شىء من التوضيح . وسوف نحاول فى هذا العرض تلمس بعض جوانبها ، سواء على مستوى مناهج دراسة القصيدة الجاهلية قديما وحديثا ، أو على مستوى قصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى ، التى ركز عليها الباحث فى هذه الرسالة .

سعى الباحث فى « المدخل النظرى » لبحثه إلى صياغة إشكالية خاصة بالقصيدة الجاهلية . وكان الأساس النظرى الذى اعتمد عليه فى هذا الصدد يتعلق بالبحث عن « تعريف » للقصيدة على الإطلاق ، وللقصيدة الجاهلية على وجه الخصوص . أما الفرضية التى طرحها الباحث فتقول : « إن القصيدة الجاهلية تجسد مثالا عميق الدلالة على أن المجتمع الذى أنتجها كان يمر بمرحلة انتقال جوهرية مما يسمى بالمرحلة الشفاهية إلى ما يسمى بالمرحلة « الكتابية » . إن القصيدة الجاهلية فى ظل هذه الفرضية تمثل بنية عميقة للمجتمع العربى قبيل الإسلام . وإذا صح ما ذهب إليه بعض الباحثين المعاصرين من أن المجتمع العربى ما يزال « يعبر » من المرحلة الشفاهية إلى المرحلة الكتابية فإن هذا يعنى أننا لم نزل نعيش فى « مرحلة القصيدة الجاهلية » . ولعل هذا « العبور » هو ما يكسب حياة المجتمع العربى الثقافية سمة الدرامية الناتجة عن الوعى بالوجود المتأرجح بين الماضى والحاضر ، والبحث عن طريق يصل بين الأصالة والمعاصرة . إن أهمية البحث الحالى تكمن فى أنه يلمس هذه القضية فى بدايتها ، ويحاول أن يلم بطرفها الآخر الذى يتمثل فى القصيدة المعاصرة « الكتابية » ، والمشكلات النقدية المثارة حولها فى العالم الغربى بصفة خاصة .

ويلاحظ الباحث فى مدخله النظرى (ص ١ - ١٩) أن جل المناهج والاتجاهات النقدية المعاصرة قد توقفت توقفا طويلا عند اكتشاف أزمة « الوعى الكتابى » فى الأدب المعاصر . وكان هذا الاكتشاف أمرا طبيعيا بحكم انطلاق معظم هذه المناهج النقدية - ومنها البنيوية - من خلفية ثقافية واحدة ، هى خلفية كتابية . وكان على الباحث الذى يتصدى للقصيدة الجاهلية أن يضع نصب عينيه أن هذه القصيدة قد تأسست على تقليد شعرى شفاهى ، أوضح صوره استخدام صيغ وتيمات Themes بشكل متواتر رصده الباحث فى ملحق الدراسة . ومن ثم فقد وجد أن النظرية الشفاهية لبارى ولورد قد تساعده فى الكشف عن المناطق « الشفاهية » الخاصة بالقصيدة الجاهلية . وقد تبلور استخدام هذه النظرية فى الوصول إلى تأكيد « وجود » القصيدة الجاهلية بوصفها نصا « متحركا » على الرغم من ثبات صيغه وتيماته ، إن لم يكن بسبب وجود هذه الصيغ والتيمات نفسها . لقد أدى تأكيد « وجود » القصيدة بهذا المعنى إلى رفض النظريات التقليدية التى كانت تسعى جاهدة إلى الكشف عن نص « أصلى » للقصيدة الجاهلية ، أو نص « مزيف » أو « متحل » على يد الرواة المتأخرين . إن المصادر التى أتاحتها تقنية الكتابة للوعى الإنسانى حولتنا إلى أناس ذوى ملامح مختلفة فى الفكر والتعبير داخل ثقافتنا ؛ وهى ملامح ليست لصيقة لصوقا مباشرا بأصل الوجود الإنسانى فى حد ذاته . إن النظرية الشفاهية لبارى ولورد تحرص - فى أساسها المعرفى - على تبين الجدل الفعال بين « الكتابة » بوصفها قوة تعيد بناء الوعى ، و « الشفاهة » من حيث هى وضع نقيض للكتابة ثقافيا ونفسيا . إن الفرضية الأساسية فى هذا البحث تتبنى هذا الجدل من حيث هو قوة كامنة فى قصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى على وجه الخصوص . وقد مهد الباحث لهذا الجدل برسم إطاره النقدى والتاريخى فى المدخل النظرى وهوامشه .

وبعد أن حدد الباحث ملامح هذا الإطار انتقل فى الفصل الأول « وصف القصيدة » (ص ٢٠ - ٩٤) إلى تناول ثلاث نقاط هى : « إشكالية وصف القصيدة فى النقد البنائى والنقد المعاصر » (ص ٢٠ - ٣٥) ؛ و « والوصف البنائى للقصيدة الجاهلية فى النقد القديم والمعاصر » (ص ٣٦ - ٥٤) ؛ و « والأنماط البنائية لقصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى » (٣٧ - ٦٨) .

أشار الباحث فى النقطة الأولى إلى أن عدم اتفاق النقاد - منذ أرسطو - على تعريف لمطلق القصيدة قد انعكس على محاولات النقاد أنفسهم لوصف القصيدة من حيث هى كل ، سواء نظر إليها فى حد

ذاتها ؛ أى بوصفها « موضوعا » قائما بذاته ، أو فى اتصالها بعقل القارىء أو الناقد . ولعل بحث علاقة القصيدة بالأسطورة فى النقد المعاصر من أهم ملامح محاولة اقتراب هذا النقد من طبيعة الشعر بوجه عام . ولكن التركيز على القصيدة « المكتوبة » فى النقد المعاصر حدَّ من النتائج التى كان يمكن أن يسفر عنها البحث فى القصيدة بوصفها « كلمة » ؛ لحظة فى حوار بالغ الطول . إن التفكير فى العمل الأدبى والحديث عنه بوصفه لحظة فى حوار يولد وعيا بإمكانيته التاريخية « المفتوحة » أو غير المقيدة ، ووعيا بعدم مشابهته لـ « شىء » محدود . إنه يظهر بوصفه شيئا مثل كلمة سارتر « موجود - من أجل - ذاته » Pour— soi ، وبالمثل « موجود فى ذاته » en — soi .

ويصل الباحث فى نهاية عرضه لأزمة وصف القصيدة وعلاقتها بالأسطورة فى المنهج البنائى ، إلى ملاحظة بعض الباحثين المعاصرين على التقدم العظيم الذى حققه ليفى - شتراوس فى تحليل الأساطير . لقد تم هذا التقدم على أساس من تجاهل الأسئلة التى يجب أن تسأل عن الجانب المقدس فى الأسطورة . ويرى الملاحظ نفسه أن استخدام النموذج اللغوى هنا ، من جهة اتصاله بالمشكلات الدلالية عند سوسير نفسه ، ذو صلة أساسية بالموضوع من هذه الجهة السلبية . « إن ليفى - شتراوس لا يرى الأساطير فى ضوء ما تعبر عنه بأكثر الأشكال جوهرية ؛ المقدس ؛ ولا هو يسمح بتفاعلاتها مع ما تستخدمه من أقرب الأشكال لصوقا بها ؛ اللغة » .

فى النقطة الثانية من الفصل الأول ، يركز الباحث على العلاقة بين محاولة النقاد القدماء والمحدثين رؤية « الوحدة » فى القصيدة الجاهلية ، وشكهم فى « وجود » هذه الوحدة . ومرة أخرى كانت المناهج الغربية « الكتابية » مسئولة مسئولية مباشرة عن الوقوع فى هذا « المزلق » النقدى . ومهما يكن من أمر ، فإن ثمة محاولات معاصرة لوصف القصيدة الجاهلية ؛ وهى محاولات ملهمة تتبدى فى كتابات باحثين مثل لطفى عبد البديع ومصطفى ناصف وعز الدين إسماعيل من ناحية ، وريناتا ياكوبى وياروسلاف ستيتكيفيتش وسوزان ستيتكيفيتش من ناحية أخرى . إن هذه المحاولات - على اختلاف بعضها عن بعض - تتعامل مع القصيدة الجاهلية بوصفها لحظة فى حوار بالغ الطول ؛ بنية دينامية تكشف عن نفسها فى كل مرة بشكل حيوى ، يأبى التحديد الذى تفرضه عقليتنا الكتابية على عقلية « شفاهية » .

يشير الباحث فى نهاية هذه النقطة إلى أهم باحثين تناولا القصيدة الجاهلية فى ضوء النظرية الشفاهية لبارى ولورد ؛ وهما جيمس منرو وميشيل زفتلر . ويقترح منرو تعديلا فى نظرية بارى ولورد لتناسب الشعر الجاهلى . إنه يرى أن تطبيق هذه النظرية قد تم أساسا على قصائد طويلة نسبيا ، ذات شخصية سردية ، تحتوى على قصة أساسية وحبكة تنتظم حولها الموضوعات المختلفة الشائعة فى تقليد ما . وهو يقصد هنا الملحمة ، حيث تكون طويلة إلى الحد الذى يصعب معه حفظها فى الذاكرة . وفى المقابل ، فإن القصائد الجاهلية غنائية وصفية لا تسرد قصة . وهى قصيرة نسبيا بحيث يمكن أن تعيها الذاكرة ؛ ولذا فمن المعقول أن نفترض أن الذاكرة يمكن أن تكون قد قامت بدور أكبر فى نقلها ، يفوق ما حدث فى الشعر الملحمى ؛ وهذا ما يمكن أن تشير إليه بشكل واضح وظيفة الراوى فى التقاليد العربية . ولهذا يرى منرو أنه من الضرورى أن ندخل تعديلا على النظرية ؛ فهذا الملمح فى الشعر الجاهلى يشير إلى ثبات نصى أكبر بدرجة أبعد مما هو عليه فى حالة الملحمة . وهذا الثبات يحدث أيضا ، طبقا لآراء لورد ، فى حالة القصائد الملحمية القصيرة ، عندما تتكرر بشكل متزايد ، أو يعاد غناؤها من قبل شاعر ملحمى . ولكن من الضرورى تأكيد أن عملية التذكر هذه (أو الاستدعاء من الذاكرة حفظا) عملية غير واعية ، ولا تحدث إلا بعد الإنشاد الشفاهى ذى النمط العادى المرتجل . ومن ثم ، فالارتجال الشفاهى والذاكرة ، فى حالة القصائد القصيرة ، ليسا ثنائية تامة بشكل تبادلى ، بل هما متصلان من خلال عملية لا واعية ، حيث تصبح القصيدة - تدريجيا - ثابتة ذلك الثبات النسبى « الشفاهى » فى عقل المؤلف (أو الراوى) .

أما فيما يتصل بتحفظات زفتلر إزاء تطبيق النظرية الشفاهية على الشعر العربى ، فإنه يرى أن ثمة وجوها مهمة من الاختلاف بين أسلوبى الشعر العربى الكلاسيكى والشعر الملحمى ينبغى أن تؤخذ فى الحسبان ، على الرغم من أن مثل هذه الاختلافات ليست بالضرورة ذات أهمية قصوى ، بخاصة حينما يكون اهتمامنا منصبا على استخدام الصيغ ، فضلا عن ملاحظة العناصر السردية أو الدرامية المميزة للشعر الشفاهى ، التى تظهر فى الشعر العربى المبكر . وهو يلاحظ أن هذه العناصر يتحدد وجودها فى مقاطع يتكرر ورودها فى داخل سياق أكبر من سياق القصيدة . ومهما يكن من أمر ، فإن زفتلر يرى أن الاختلافات النوعية بين الأسلوب الملحمى وأسلوب القصيدة العربية ينبغى ألا تمنع من تطبيق النظرية الشفاهية على الشعر العربى المبكر ، مع ضرورة التأكد من اتصال صفات الأسلوب « الملحمى » كما حددتها ريناتا ياكوبى ، بتلك التى قررها آخرون ، لتمييز الشعر « البطولى » ؛ وهو شعر إحدى خصائصه الأساسية شفاهيته .

يبقى جزء نظرى أخير فى هذه الرسالة ، وهو يمثل النقطة الأولى من الفصل الثانى « المقدمة الطللية » (ص ٩٥ — ١٧١) . وهذه النقطة تحمل عنوان « مشكلة النسيب فى النقد العربى القديم والنقد المعاصر » (ص ٩٥ - ١٠٦) . ولعلنا نفعل خيرا إذا تناولنا هذه المشكلة هنا ، ثم نفرغ لبقية البحث : الجزء الأخير من الفصل الأول ، والجزئين الأخيرين من الفصل الثانى ، والفصل الثالث بأجزائه الثلاثة ، وهى جميعا أجزاء تطبيقية .

يرصد الباحث وصفين ممتدين للنسيب فى النظرية العربية القديمة : أحدهما نظرى ؛ والآخر عملى . ويُسلك فى الوصف النظرى كل من ابن سلام الجمحى ، وابن قتيبة ، وقدامة بن جعفر ، وحازم القرطاجنى ، وابن رشد ، وأخيرا ابن خلدون . أما الوصف العملى للنسيب ، فيبدو واضحا عند كل من الآمدى والشريف المرتضى . والمشكلة الجوهرية فى كلا الوصفين للنسيب فى النظرية العربية القديمة هى : إلى أى حد كان أولئك النقاد على وعى بتقاليد القصيدة الجاهلية المختلفة ، والعلاقات المتشابكة بينها ؟ أما فيما يتصل بالوصف النظرى فإن ابن سلام ، وابن خلدون ، وإلى حد ما حازم القرطاجنى ، لديهم جميعا وعى أصيل بمصطلح النسيب فى القصيدة العربية القديمة . أما فيما يتصل بالوصف العملى فإن الآمدى والشريف المرتضى لم يحاولا الدخول فى منطقة العلاقات بين تقاليد القصيدة القديمة ، وإن كان كلاهما مشغوفاً بهذه التقاليد فى الوقت نفسه .

وفيما يتعلق بالمحدثين وقضية النسيب ، تشير ريناتا ياكوبى إلى تأثير نص ابن قتيبة على معظم الكتابات الأوربية عن القصيدة العربية القديمة . ويلاحظ ياروسلاف ستيتكيفيتش أن النسيب قد استولى على أكثر الاهتمامات النقدية حول الشعر العربى ، بالمقارنة بالأجزاء الأخرى من القصيدة . ولكنه يستطرد قائلا : إن ذلك الجزء من القصيدة [أى النسيب] كان وما يزال ، عرضة للتشويه والاستغلال خارج نطاق الفن الشعرى ، من ناحية وجوده فى القصيدة ، ومن ناحية السبب فى هذا الوجود .

ويعرض الباحث لتفسير المحدثين للنسيب من خلال هاتين الإشارتين لياكوبى و ستيتكيفيتش ، بل نراه يستطرد إلى إعطاء أمثلة من الشعر الإسلامى ؛ ليرسم خطا بيانيا لعلاقة الشاعر بالأطلال (بوصفها موتيفا نسيبياً) ، فى كل من القصيدة الجاهلية والقصيدة الإسلامية المتطورة عنها .

فى الجانب التطبيقى من هذه الرسالة ، سعى الباحث إلى وصف قصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى ، والمخضرم بوصفه نمطا شائعا للقصيدة الجاهلية . وفى الوقت نفسه لم يعتن الباحثون المعاصرون بتناول هذه القصيدة من خلال وصف تقاليدها الفنية المختلفة ، وصفا شاملا يأخذ فى حسبانه المستوى الأفقى للتقليد الواحد ؛ أى كيفية استخدام الشعراء له من ناحية ، والمستوى الرأسى ؛ أى علاقة كل تقليد بنظام القصيدة بوصفها كلا . وقد سبق للباحث نفسه أن حاول وصف قصيدة الطيف والخيال فى الشعر الجاهلى والمخضرم والإسلامى ، حتى نهاية القرن الرابع

الهجرى ، فى رسالته للماجستير (جامعة عين شمس ١٩٧٨) .

شمل الوصف الذى قدمه الباحث للأنماط البنائية لقصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى والمخضرم أكثر من ١٨٠ قصيدة . وينبغى أن يلاحظ أن قصيدة الأطلال فى هذه القصائد ، تتحدد بتلك القصيدة التى يتصدرها ذكر للأطلال بشكل أساسى ، سواء شاركتها موتيفات نسيبية أخرى أو لم تشاركها .

ومن فحص المادة الشعرية المشار إليها ، أمكن للباحث تمييز نمطين أساسيين لقصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى : الأول ، نمط القصيدة الثنائية ؛ أى التى تشمل وحدتين مكوّنتين : المقدمة الطللية من جهة ، ووحدة الناقة ، أو ما يحل محلها من جزء خاص بالفخر أو المديح أو الرثاء من جهة أخرى . والنمط الثانى ، هو القصيدة الثلاثية ؛ أى التى تشمل ثلاث وحدات مكوِّنة : المقدمة الطللية ، ووحدة الناقة ، ثم وحدة منفصلة للفخر أو للمديح أو الرثاء .

ولكل نمط أشكاله الخاصة به ؛ ففى نمط القصيدة الثنائية يوجد خمسة أشكال . كذلك فى نمط القصيدة الثلاثية شكلان . وفى كل شكل من الأشكال السبعة نماذج بينها قليل من الاختلافات . وقد بيّن الباحث هذه الاختلافات جميعا فى ملحق الدراسة ، على أساس عدد الوحدات المكونة ، وعدد النماذج ، وطبيعة عنصرى الزمن والذات فى أشكال القصيدة المختلفة بوصفهما مظهرين جوهريين من مظاهر وقوف الشاعر الجاهلى على الطلل ، وحواره معه ، وقوفا جماعيا وحوارا فرديا . وقد أضاف الباحث فى نهاية رصده لكل شكل فى ذلك الملحق ملاحظات مهمة عن طبيعة وجود كل من الناقة والفرس فى القصيدة . كذلك حاول الباحث أن يرصد درجة وعى الشاعر بالمسافة بينه وبين الطلل فى كل شكل . ولقد أسهب الباحث فى توضيح هذه الملاحظات ، فى وصفه للأنماط البنائية للقصيدة الطللية .

ولم يغب عن الباحث أن ينبّه فى مقدمة البحث إلى أن هذه التقسيمات لا ينبغى أن تؤخذ على أنها تفكيك لقصيدة الأطلال ؛ بل هى محاولة لإعادة تركيبها بوصفها لحظة فى حوار بالغ الطول ، تصل إلينا أصداؤه من خلالها ، فنحاول أن نتمثلها « قصيدة » ، نصغى إليها ، بل نحاول أن نشارك فى الحوار الدائر ذاته .

وقد عقد الباحث فى الفصلين الثانى والثالث خمسة أجزاء تطبيقية . قام فى الجزء الأول منها بتقديم « وصف لبنية المقدمة الطللية » (ص ١٠٧ - ١٢١) . وحاول الباحث فى هذا الوصف أن يتجنب التطبيق الجاف لنظريات علم اللغة من ناحية ، كما حاول أن ينأى به عن أن يكون مجرد حالة من حالات الاستغراق الذاتى المحض ، ساعيا فى الوقت نفسه إلى تقديم وصف لغوى للمقدمة الطللية من خلال (أولا) : الطلل فحسب ؛ وذلك عندما لا تكون هناك تقاليد نسيبية أخرى مشاركة للأطلال فى داخل المقدمة الواحدة ؛ و (ثانيا) : من خلال دراسة علاقة الأطلال بهذه التقاليد الأخرى ، مثل الظعن والطيف والخيال .

ويكمل الباحث هذا الوصف « اللغوى » للمقدمة الطللية بوصف أدبى لبعض صور هذه المقدمة فى الجزء التطبيقى الثانى لهذه المقدمة ، وهو بعنوان « تحليل بنائى للمقدمة الطللية » (ص ١٢٢ - ١٤٢) . وقد تناول الباحث فى هذا الجزء فكرة « الحوار الطللى » فى المقدمة من ناحية ، كما تناول أهم الصور التى يدرك الشاعر الطلل من خلالها . وهذه الصور الطللية ، وذاك « الحوار الطللى » ، يمثلان من وجهة نظر الباحث أهم المظاهر التى تكشف عن هم الشاعر الجاهلى وإبداعه فى رحلته الانتقالية من مرحلته الشفاهية إلى مرحلته الكتابية بمختلف رموزهما : الطبيعة/الثقافة ، الآخر/الأنا ، الأنا/القصيدة ، القصيدة/الطلل ، الزمان/المكان ؛ وذلك فى تكافؤ ضدى لا يتغلب طرف فيه على آخر ، بل تنبثق القصيدة/الدلالة من وسط التقابل ، لتشارك بوصفها طرفا متحركاً فى الثنائية يكشف عن نظامه بوصفه علامة على هذا النظام وأحد مظاهره الخالدة .

ويقدم الباحث فى الفصل الثالث « تحليل القصيدة - دراسة تطبيقية فى قصيدة الأطلال الثنائية والثلاثية » (ص ١٧٣ - ٢٠٨) . ويتناول الباحث فى الجزء الأول من هذا الفصل علاقة القصيدة الطللية بالمرثية . ولعل هذه العلاقة تكتسب أهمية خاصة فى الدرس المعاصر للشعر الجاهلى ، إذ رأينا أن بعض الباحثين المهتمين بالشعر الجاهلى حديثا ينكر وجود هذه العلاقة بين الأطلال والرثاء فى حدود فهمه لفكرة الرثاء ؛ حيث حصر مفهومه لها فى رثاء شخص بعينه . (انظر كمال أبو ديب ، الرؤى المقنّعة - نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦ ، ص ٣٤٨) . وحتى إذا سلمنا بهذا الفهم - من قبل الباحث المشار إليه - فإن علاقة الأطلال بالرثاء تتمثل فى الشعر الجاهلى على مستويات مختلفة ، حقق بعضها كاتب الرسالة الحالية .

وفى الجزء الثانى من هذا الفصل تناول الباحث علاقة الشاعر بالناقة ، وذلك فى داخل القصيدة الثنائية ، عندما تكون الناقة جزءا من فخر الشاعر بنفسه ، وعندما تكوّن هذه الناقة الجزء الثانى من القصيدة الثنائية كذلك .

والجزء السابق يمهد لتناول « القصيدة الثلاثية » فى الجزء الأخير من الفصل الأخير . الذى يتناول الباحث فيه نموذجين لهذه القصيدة ؛ الأول للمخبل السعدى ؛ والآخر للنابغة الذبيانى .

وينهى الباحث رسالته بقوله (ص ٢١٧) : « إن الإشكالية التى طرحها البحث الحالى وحاول معالجتها ، ما تزال قائمة ؛ حيث إن الباحث لم يستنفد فى دراسته الشعر الجاهلى كله ، بل أخذ شريحة ، أساسية مع ذلك ، وركز الضوء عليها . ويأمل الباحث أن ينهض باحثون آخرون لا ختبار تلك الإشكالية من خلال أنماط أخرى للقصيدة فى الشعر الجاهلى . إن بحثا كهذا لن تظهر قيمته الفعلية إلا فى ضوء دراسات مثل تلك ، مكملة له ، ومتواصلة معه . وهذا يتطلب منا - فى المقام الأول - أن نرى بعيون كثيرة ، وأن نسمع بآذان كثيرة كذلك .

المنهج الأسطورى
فى تفسير الشعر الجاهلى
دراسة نقدية

عرض : عبد الفتاح محمد أحمد

عرض رسالة «الماجستير» التى تقدم بها الباحث عبد الفتاح محمد أحمد إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة المنيا ، وموضوعها : «المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى ـ دراسة نقدية». وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور على البطل ، واشترك فى المناقشة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، والأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن .

صاحب نهايات القرن التاسع عشر ظهور نظريات وفلسفات جديدة فى العلوم الطبيعية ، وفى ماهية الوجود والإنسان ، تمارس تأثيرها فى المناخ الفكرى والعقلى لعصرنا الحديث ، وتجمعها سمة عامة هى سمة التطورية فى نظرتها إلى الكون والعالم . وكان من الضرورى تحت تأثير هذه النظريات وتلك الفلسفات أن يعاد تقويم الكثير مما استقر فى ذهن العصر من آراء تاريخية واجتماعية ولغوية وغيرها ، فى مختلف مناهج الفكر ومناحى الحياة .

ولما كان الإنسان هو المحور الأساس الذى تدور حوله هذه النظريات فقد كان لابد أن تتداخل جميعا من أجل تفسير كينونته وإدراك كنهه . والنقد الأدبى بشكل من الأشكال هو محاولة لتفسير الإبداع الإنسانى بوصفه نتاجا يعبر عن الإنسان ودوافعه . ومن خلال هذه الغاية ، وعلى ضوء معطيات الفكر الحديث ، ولد نقد أدبى ، ينشد التحرر من قيود النقد القديم ، ويحاول التخلص من أوجه قصوره باستخدام هذه المعطيات ، على شريطة أن تذوب فيه ولا يذوب فيها . والمنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى ، محاولة لإيجاد منهج نقدى من هذا النوع ، يستمد أصوله من ضروب العلم المختلفة ، ليكون أكثر فهماً للأدب ، وأكثر قدرة على تفسيره .

وقد اختار الباحث دراسة هذا المنهج ، لما يمثله من رؤية جديدة وجريئة للتراث الشعرى القديم ، تستمد جدتها وجرأتها من مخالفتها لما استكانت الدراسات السابقة إليه ؛ حيث يكشف هذا المنهج عن ارتباط الشعر الجاهلى الوثيق بالفكر «الميثوديني» ؛ وهو جانب ظل مجهولا طيلة القرون السابقة من حياة هذا التراث . بالإضافة إلى تزايد الدراسات التى استخدمت هذا المنهج فى النصف الأخير من هذا القرن ، متأثرة بنتائج العلوم الحديثة من ناحية ، ومتأثرة بتطبيقه على الفن القديم فى الغرب من ناحية أخرى .

ويبدأ البحث بعرض الأصول العامة والمفاهيم الأساسية التى شكلت الأسس النظرية للمنهج ؛ فقد استمد من الدراسات النفسية مفهوم «كارل يونج» للاشعور الجمعى ، وما يفترضه هذا المفهوم من كمون موروث البنية العقلية البشرية ، بما يحمله من أنماط أصلية ، ومكونات أسطورية ودينية ؛ حيث يقوم اللا شعور الجمعى بعملية الترميز التى تعتمد على مقدرتى الحدس والإسقاط لدى الفنان أو المبدع . وعلى أساس من استبقاء الموروث قامت الدراسات «الأنثروبولوجية» رافدا يمد هذا المنهج بالمفاهيم التى نادى بها «تايلور» ، والتى تؤكد أهمية الإرث الثقافى ، وما أثبته «فريزر» من أن الأصل الذى تمثله الطقوس الأسطورية يظل باقيا فى الذاكرة الجمعية .

كما اعتمد المنهج على نتائج الدراسات الرمزية التى قام بها «فيكو» و «هيردر» ، وغيرهما ، للعلاقة بين اللغة والشعر والأسطورة ، وبين الشاعر والمنابع الأصيلة للفن ، بالإضافة إلى مقولات الفلسفة الرمزية التى وضعها «كاسيرر» ، وطورتها «سوزان لانجر» ، عن علاقة التشكيل الميثولوجى بالتشكيل الشعرى ؛ تلك المقولات التى ترى أن الطقوس أو الشعائر كانت الأصل الذى انبثقت عنه الفنون والآداب فى الحضارات المختلفة ؛ وأن الأساطير هى المواد الخام الفطرية والطبيعية للفن .

كما أسهمت الدراسات النقدية فى تأسيس المنهج الأسطورى بمفاهيمها عن العلاقة بين الفن والسحر ، وبين الفن والدين ، وعن ارتباط الصورة الفنية بالخيال والمجاز من جهة ، وتجسيدها لرؤية رمزية ظهرت فيما عرف بالصور العنقودية من جهة أخرى .

ثم كان هناك ما يراه الباحث المرحلة الأولى من مراحل المنهج الأسطورى فى بداياته الراصدة التى تبدأ بأول محاولة تستقرىء صورة من الصور النمطية فى شعر ما قبل الإسلام ، وإن كانت لا تقدم تحليلا أو تفسيرا لها . وهى محاولة الجاحظ لرصد عادة الشعراء فى حديث الصراع بين الثور والكلاب . وتأتى بعد ذلك محاولات الربط القائمة على رصد التشابهات بين بعض صور الشعر الجاهلى وبعض ما ورد فى الأسفار القديمة ؛ وقد كان للدكتور طه حسين فضل التنبيه إلى أهمية الأساطير بوصفها عنصراً ضروريا من عناصر التاريخ والتراث لفهم عصر ما قبل الإسلام ، وجاءت دراسة الدكتور محمد عبد المعيد خان ثمرة لهذه الدعوة ؛ فقد حاول تجميع هذه الأساطير واستنتاج نظام ميثولوجى لها . ولعله أول من رأى أن الأسطورة هى ملهمة الشعر والأدب عند الجاهليين .

وقد شمل البحث ضمن دراسات هذه المرحلة دراسة الدكتور عبد الله الطيب التى تنبه فيها إلى وجود ارتباط وثيق بين النسيب وعقائد الجاهليين ؛ فرصد رموز المرأة فى الشعر الجاهلى ، وحاول ربط هذه الرموز بتلك العقائد ؛ كما حاول أيضا أن يصل نعت المرأة ومقاييسها الجسدية بالتراث اليونانى ممثلا فى نموذج «أفروديت» . وقد دلت قراءات الدكتور الطيب على فهم عميق للشعر العربى ، ولكن هذه القراءات على الرغم من طرافتها وجدتها ، اعتمدت فى أغلب الأحيان على الظن ؛ لأنها لم توغل فى تراث المنطقة ؛ كما أن هذه الصلة التى يعقدها بين فن اليونان الناحت ، وفن العرب الشعرى ما تزال بحاجة إلى كثير من التأصيل التاريخى .

وهناك قراءة الدكتور مصطفى ناصف الثانية للشعر القديم التى استعان فيها بمفهوم «يونج» ، وتناول فيها ـ فى تحليلات لا تخلو من متعة ـ بعض صور هذا الشعر فى إطار واحد من أطر اللا شعور الجمعى ، هو إطار ما يمثله من إسقاطات نفسية وعاطفية .

وينهى البحث دراسة هذه المرحلة بالنظر فى دراسة الدكتور نجيب البهبيتى عن عربية ملحمة «جلجاميش» ، ويمانية بطلها ، ومحاولته أن يعقد صلة بين بعض صور الشعر الجاهلى وبعض مشاهد الملحمة اعتمادا على أنها معانٍ وصور وتقاليد تتلكأ فى ذاكرة الأجيال ؛ كالمقارنة بين صورة طرفة فى لهوه ، ومشهد «جلجاميش» مع «سدورى» بائعة الخمر ؛ وبين صورة السفينة فى القصيدة الجاهلية وصورة سفينة «أوتو نفستم» .

هذه الدراسات التى تمثل البدايات الراصدة ، إما أنها كانت تكتفى بمجرد رصد الصور والتماثلات وتربط بينها فى معظم الأحيان ربطا يقوم على الظن ، ويفتقر إلى التوثيق العلمى الصحيح ، لعدم رجوعها إلى الأصول السامية والكشوف الأثرية ؛ ومن ثم تخرج أحيانا بنتائج ينقضها البحث التاريخى واللغوى ، والتراث السامى ، وذلك كما فى دراسة الدكتور الطيب ودراسة الدكتور البهبيتى ؛ وإما أنها كانت تبتسر بعض مفاهيم الدرس النفسى الحديث وتكتفى بأيسر جوانبه لتكون محض انطباعات ينقصها السند العلمى ؛ وهذا ما أدى بها فى بعض الأحيان إلى نتائج تميل إلى الإبعاد ، وتجنح إلى الغموض ؛ وذلك كما فى دراسة الدكتور مصطفى ناصف .

وإذا كان الجاحظ أول من رصد صورة الصراع بين الثور والكلاب فى القصيدة الجاهلية ، فقد كان الدكتور عبد الجبار المطلبى أول من حاول أن يقدم تفسيرا موثقا لهذه الصورة يبدأ به مرحلة التوثيق تأريخا ومنهجا . وتعتمد دراسات هذه المرحلة فى تفسير الشعر الجاهلى على الوثائق التى ترتد إلى أصوله ومنابعه ممثلة فى الملاحم السامية ، والنقوش «الأركيولوجية» ، والحضارات والأديان القديمة ، مع العودة بالضرورة إلى ما تبقى من أخبار عن طقوس العرب وعباداتهم قبل الإسلام .

ويعرض الباحث فى هذه المرحلة لدراسة الدكتور نصرت عبد الرحمن عن الصورة والرمز الدينى . وقد تنبه فيها إلى وجود حياة ميثولوجية كافية فى صور الشعر القديم ، وحاول الربط بين المرأة ورموزها كالدمى والشمس والغزالة والمهاة والدرّة ؛ غير أن وقوفه عند المرحلة الوثنية لم يكن كافيا لاستخراج ما فى هذه الصور ؛ لأن اللا شعور الجمعى الذى قَبِلَه إطارا نظريا لا يقف عند حقبة بعينها ، بل يعود بما يحويه من حقائق كونية ومعرفة قَبْلية ، إلى مراحل أكثر إيغالاً وأقدم وجودا . كما جاءت محاولته للبحث عن رموز لأسماء النساء فى الشعر الجاهلى محاولة متعثرة تغلب عليها الانطباعية حينا ، وتلتوى بالنصوص الشعرية حينا آخر .

وقد وقف الباحث عند دراسة الدكتور على البطل للصورة فى الشعر العربى ؛ حيث يقدم ـ على ضوء المنهج الأسطورى ـ رؤية متكاملة للشعر القديم ، تتخذ من ارتباط نشأة الفن بالفكر الميثوديني ، ومن قياس المجهول من فكر أسلافنا على ما صار معروفا لدينا عن الأمم القديمة ، وسائلَ لدراسة يعود فيها الكاتب إلى البدايات لتفسير صورة المرأة رمز الأمومة والخصوبة التى ارتبطت بالشمس ؛ كما يحاول إعادة بناء أساطير يفترض وجودها ، تربط بين الحيوان والصور السماوية والظواهر الطبيعية ؛ كما يحاول أيضا أن يعود بصور المديح والفخر والرثاء والهجاء إلى ما يراه جذورا أسطورية ، وأصولاً شعائرية لهذه الصور . وعلى الرغم من تكامل الرؤية ومنهجية الأسس والأدوات فإن الدراسة لم تقف متأنية أمام بعض الصور النمطية ، مثل صورة الرحلة وصورة السيل . غير أن الموضوعية العلمية تبقى لهذه الدراسة فضل عمقها وتوغلها فى التراث الميثولوجى والدينى إلى جانب الخط المنهجى المتصل الذى تسبر عليه لتكشف عن مضمون الصورة وأصولها .

وتشمل هذه المرحلة أيضا دراستين للدكتور إبراهيم عبد الرحمن ؛ تؤكد الأولى أن الوصول إلى فهم صحيح لطبيعة العلاقات الخفية فى الشعر القديم لا يتم إلا بالكشف عن الأصول الميثولوجية للصورة فيه ، وعلى هذا الأساس يحاول أن يفسر صورة المرأة ؛ وتربط الثانية بين أحداث «دارة جلجل» وأحداث ملحمة «المهابهارتا» ، وشخصية امرىء القيس وكريشنا وأوديب ، مشيراً إلى إمكانية تداخل الأساطير القديمة . هذا فضلا عن دراستين للدكتور أحمد كمال زكى تبحث أولاهما فى التشكيل الخرافى فى شعرنا القديم ، يرى فيها الخرافة جزءا من الأساطير العربية ؛ وتعالج الثانية بعض أنماط الحيوان ، وقضية الظعن ، وهيئة الموكب ، ورحلته ، ليربط ذلك برحلة الشمس .

وتحاول دراسة الدكتور مصطفى الشورى أن تقدم تفسيرا للرثاء وطقوسه على ضوء من المنهج الأسطورى . وعلى الرغم من الجهد الكبير الذى بذله الدكتور الشورى فإن التفسيرات الأسطورية والأصول الشعائرية التى عالجت ظواهر الرثاء وطقوس الموت لم تقدم إلا القليل مما يمكن أن يعد إضافة مثرية ، أو رؤية مكملة على طريق الدراسات الأسطورية .

وينهى الباحث دراسات هذه المرحلة بدراسة الدكتورة ثناء أنس الوجود لصورة الأفعى فى التراث العربى ؛ حيث تحاول كشف العلاقة بين الإنسان القديم والأفعى فى صورها المختلفة . وقد اشتدت الدكتورة ثناء فى أمر التوثيق حتى غدت الدراسة «أنثروبولوجية» لثقافات المنطقة من خلال ارتباطها بالأفعى ؛ ومن ثم لم تقدم تفسيرا ميثولوجيا للأفعى فى الشعر الجاهلى بقدر ما قدمت مُعينا يفيد فى تأكيد الوحدة الحضارية لمنطقة الشرق الأدنى ، كما يوفر بعد ذلك مبررا صالحا لقبول تماثلات أسطورية قد تظهر هنا أو هناك .

ويضع الباحث المنهج الأسطورى بين مناهج التفسير الأخرى لشعر ما قبل الإسلام ، ومنها الدراسات النفسية والوجودية التى تعد امتدادا لم يضف كثيرا إلى دراسات الرواد من أمثال فالتر براونه ، وعز الدين إسماعيل ، والدراسات البنيوية التى تضحى فى سبيل ثنائياتها الجاهزة بالكثير من جوانب الحياة الكامنة فى النص ، كما تهمل فى سبيل ذلك أيضا الكثير من ظواهره ، لتقول بعد اختزاله وجدولته إنه تعبير عن موقف وجودى ، أو لتؤكد بعد ذلك أيضا مقولات انطباعية ساذجة ؛ وكلا المنهجين النفسى والبنيوى لم يستطع أن يفلت من سيطرة الطبيعة الطقوسية للشعر القديم التى مثلت عاملا أساسيا فى بروز المنهج الأسطورى .

وعلى الرغم من الاعتراضات التى واجهها هذا المنهج ، فقد وضع التراث الشعرى القديم فى مكانه الحقيقى بعد أن دمغ النقد التقليدى هذا التراث وأصحابه بالسطحية والبداوة . ولا شك أن المنهج الأسطورى قد استطاع أن يفسر كثيرا من ظواهر الشعر القديم وصوره ، بخاصة صورة المرأة ، وأن يعود بالكثير من صوره كالهجاء والرثاء والمديح إلى ما يراه أصولا سحرية أو شعائرية . غير أن الملامح المحددة الواضحة لبعض هذه الصور ما تزال بحاجة إلى عودة أشمل ، ورؤية أعمق للأصول القديمة ، كما أنها ما تزال أيضا رهينة كشوف التاريخ من آثار ونقوش .

الروائية المصرية وصورة المرأة
(١٨٨٨ - ١٩٨٥)

عرض : سوسن ناجى رضوان

عرض لرسالة الماجستير التى تقدمت بها الباحثة سوسن ناجى رضوان إلى جامعة المنيا ، كلية الآداب قسم اللغة العربية ، وموضوع الرسالة « الروائية المصرية وصورة المرأة (١٨٨٨ - ١٩٨٥) » ويشتمل العرض على بيليوجرافيا الرواية النسائية خلال الفترة التى تناولتها الدراسة . وقد تكونت لجنة المناقشة من الدكتور عبد الحميد إبراهيم مشرفا والدكتور الطاهر مكى والدكتور صلاح فضل . وحصلت الباحثة على درجة الماجستير بتقدير ممتاز .

يعنى هذا البحث بدراسة ملامح الرواية النسائية ؛ وهو موضوع جديد على الدراسات الأدبية والنقدية فى العالم العربى ، وما زال محل جدل وخلاف ، بالرغم من أن الأزمنة والمعايير قد تغيرت ، ولم يعد (ونحن الآن فى منتصف الثمانينات) ثمة مجال للشكوى من صمت المرأة أو نكوصها عن العمل فى مجال الحضارة والبناء !

وبرغم أن دخول المرأة إلى ساحة الكتابة ، فى العالم فى مجمله ، قد جاء متأخراً ، إلا أنها مضت بسرعة فائقة تتقدم فى ميدان الأدب ، وأصبحت الأسماء اللامعة للكاتبات أمرا معتادا . وقد تبنت الغالبية العظمى من الكاتبات قضية المرأة ، وعبرت عنها من خلال أبنية تتناسب مع حجم المشكلة وأبعاد الصراع حولها .

وقد بدأت هذه الدراسة بمدخل نقدى يتعرض لواقع المرأة فى مصر ، ويستلهم التاريخ لتقويم وضع المرأة قبل ثورة ١٩٥٢ وبعدها . وقد تبين من هذا المدخل أن المرأة فى مرحلة ما قبل الثورة لم تحقق تحررا كاملا على المستوى المادى أو المعنوى . فقد أحدثت دعوات تحرير المرأة فاعليتها بصورة بطيئة ؛ حيث بدأ تسرب المرأة إلى التعليم والعمل تسربا حثيثا . وعلى الرغم من تحقيق المرأة بعضا من المكاسب السياسية والاجتماعية بقيت قطاعات كبيرة من نساء الريف والمدن ، بل العاصمة كذلك ، محرومات من ممارسة حريتهن ، سواء فيما يتصل بعلاقتهن بالرجل ، أو بحركتهن فى إطار العلاقات الاجتماعية .

ثم جاءت قرارات ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وما تلاها ، تنص على أهمية الارتقاء بالمرأة وتحسين وضعها ؛ الأمر الذى تناقض مع الثقافات السائدة – فى هذا الحين – والذى ترتب عليه – فيما بعد ذلك – ردة منظمة ضد وضعية المرأة ، منذ أواخر السبعينيات .

إن التغيير السياسى أو المادى إذا كان ميسورا ، فإن التغيير الاجتماعى أكثر صعوبة ؛ لأنه ينبغى أن يتغلغل فى النفس ، على مستوى تكوين صورة الذات من خلال عمليات التنشئة الاجتماعية ، ولأن تغيير القيم الأخلاقية والثقافية يستغرق وقتا طويلا ، بالمقارنة بالتحولات السياسية أو المادية . ولكن ثورة يوليو – فى واقع الأمر – لم يتوافر لديها الإيمان الكافى القادر على تأسيس الفكر الاجتماعى والسياسى الجديدين ، وكان عليها – من جهة أخرى – تشكيل صياغة جديدة للوائح والنظم والقوانين على النحو الذى يسمح باستقرار المرأة فى أوضاعها الاجتماعية الجديدة ، لكى تتمكن من ممارسة إمكاناتها فى غير ضغوط أو صراعات .

إن خروج المرأة لم يعضده سند كاف من المجتمع لكى يعينها على استثمار طاقتها فى مواجهة الواقع بقصد تغييره . وغاية ما استطاعت الوصول إليه المرأة من تحقيق لذاتها لم يكن إلا بالقدر الذى يشبه ما يحقق به المريض النفسى لذاته توافقا من خلال احتفاظه بأعراضه المرضية فى الوقت نفسه ، ولم يكن بالقدر الذى يشبه ما يحقق به الكائن السوى الناضج ذلك التوازن الذى يؤلف به بين المتناقضات . فلقد خاضت كل امرأة معركة حياتها وتحقيق ذاتها بمفردها ، وافتقدت افتقادا تاما الحركة النسائية المنظمة ، التى لو وجدت ، وأدركت أن نضالها يجب أن يوجه ضد الأنظمة الاجتماعية وليس ضد الرجل ، لأمكن تأصيل فكر نسائى قادر على الارتقاء بالذات المصرية والتقدم بها خطوات نحو الأمام .

ويقدم الباب الأول من الدراسة قضايا المرأة من خلال التحليل النقدى لوضع المرأة كما تعكسه الروايات النسائية .

وقد لوحظ على مدار الباب تميز تلك القضايا التى تتناولها الروائية بخصوصيتها الذاتية ، وهامشيتها الموضوعية ، أو ، بعبارة أخرى ، لوحظ ابتعادها عن مناقشة قضايا موضوعية شاملة : كالوجود والموت ، والصراع ضد الطبيعة . .

فتناول الروائية لقضايا المرأة السياسية يحمل سمات اتجاهات عاطفية قوية ، تحاول من خلالها فرض قيمها الداخلية التى تؤكد طابعها الشخصى ، مع إسباغه – على نحو وجدانى – على القيم الخارجية . ولذلك نجد أن التحديات السياسية العامة لا تنفصل فى كتاباتها عن التحديات الفردية الخاصة ؛ فيتداخل – هذا – الخاص مع العام ، أو السياسى مع الذاتى . ويتواكب النصر أو الهزيمة السياسية مع التوفيق أو الإحباط فى المشاعر الذاتية . وتصبح قضية المرأة السياسية ليست هى تلك الأمور الشخصية الصغيرة فحسب ، بل هى كذلك قضية شاملة تمتد إلى حياتها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والجسدية . فتتحول القضية الاقتصادية من كونها قضية جماعية إلى قضية فردية تتعلق بالذات ، وبمدى تحقيق إمكاناتها بدلا من تعلقها بقضية الدولة أو المواطنين أو العمال .

وتتلخص قضايا المرأة اجتماعيا فى مناقشة وضعية المرأة فى المجتمع ؛ الأمر الذى يؤدى بها إلى طرح مشكلات المجتمع وأمراضه من منظور ذاتى وشخصى يتصل بصميم وجودها بوصفها امرأة .

أما قضايا المرأة نفسيا فتنحصر فى حرص المرأة على استكشاف الذات ، من خلال إحساسها الكبير بنفسها ، أو إحساسها بفرديتها وانعزاليتها ، الأمر الذى يعزلها عن روابطها

الأولية بالوطن ، والأسرة ، والأم . . إلخ ؛ ومن ثم تنشأ لديها الرغبة فى العودة إلى رحم الكون ؛ إلى رحم الأم ؛ إلى احتضان قضايا الجماهير العريضة ، والالتحام بها .

كما تناقش قضايا المرأة جسديا أزمة الجنس ، وأزمة العلاقة مع الرجل بما هى تجسيد لأزمة الحرية الفردية ، والفراغ النفسى والروحى والجنسى عند المرأة ، وبما هى تجسيد لأزمات وأمراض اجتماعية كثيرة أكثر التواء واستخفاء فى التعبير عن نفسها مقارنة بسواها من أمراضنا الاجتماعية .

ونخلص من كل هذا بتقرير ذاتية القضايا المطروحة فى الرواية النسائية ، واقتصارها على محاولات استكشاف الذات ، مع افتقادها الموضوعات الواسعة والشاملة ، التى نجدها عند الروائى الرجل .

وبهذا نجد الكاتبة تكسر حاجز الصمت الطويل ــ الذى قام عبر قرون عدة مضت ــ لتتحدث عن أخص خصوصياتها المتعلقة بجسدها ، وبعلاقتها مع الرجل ، والابن ، والصديقة . . . الخ .

وإذا كانت تلك القضايا المطروحة تتسم بالخصوصية والذاتية ، فإن هذا يرجع إلى عوامل اجتماعية وحضارية ونفسية واقتصادية وجسدية ، أدت فى الوقت نفسه إلى تأخر المرأة عن الدخول إلى ساحة الكتابة ، كما أدت إلى تأخرها عن المشاركة فى صنع الحضارة ، وكذلك ساهمت فى عزلها ، ومن ثم فى جعل عالمها الداخلى قارة متسعة،فقد أسهم عزلها الطويل عن التفاعل مع العالم الخارجى فى تضخيم ذاتيتها ، وفى صنع نرجسيتها .

وحين يغيب التواصل ، تغدو الكتابة وسيلة إفضاء وتسجيل ؛ وسيلة لحل تناقضات المرأة مع الواقع ؛ وسيلة لتجنب عزلتها التى تفرضها عليها القوالب الاجتماعية والضغوط الخاصة بالطبيعة البيولوجية (كالزواج والإنجاب) التى تمنع المرأة ــ فى أثنائها ــ عن التفاعل مع العالم الخارجى . وهذا ما يؤدى إلى تمحور المرأة حول ذاتها .

وإذا كانت ذاتية المرأة المنطبعة فى كتابتها تعد عيبا أو نقصا فنيا ، فهى تشكل فضلاً عن ذلك سمة واضحة تصبغ كتابات المرأة بلون واحد .

وتتوقف الباحثة فى الباب الثانى أمام ظاهرة اهتمام الروائية بصورة البطلة لا البطل ، أو اتخاذها المرأة محورا للبطولة والصراع .

والملاحظ أن الروائية تحاول الامتزاج بشخصية البطلة أو شخصية الراوية للتعبير عن صراع البطلة وعن صراعها هى نفسها فى آن واحد ؛ وبهذا استطاعت الروائية رسم صورة فنية للمرأة ، فى علاقتها بذاتها وفى علاقاتها بالآخرين ، وفى تصورها لصورة المرأة عموما ، وتصورها لذاتها أيضا ، لتحقق من خلال الفن ما كان من الممكن أن يتحقق فى الواقع .

وبهذا أمكن للصورة الفنية المتحققة فى الرواية النسائية أن تمدنا بنبضات الحياة العاطفية للمرأة المصرية . فالتجربة الشخصية للمرأة لها أهمية خاصة تنعكس فى الأدب ؛ حيث يتبدى مدى الاختلاف بين التجربة الأدبية فى أدب المرأة ، والتجربة الأدبية فى أدب الرجل الذى يتضمن تجربة المرأة ، لكن المرأة الكاتبة قلما تجرؤ على رؤية واقعها ، وقلما تجرؤ على رؤية نفسها على نحو صريح ؛ ولذا جاءت الرواية النسائية ، لا لكى تعطينا صورة واضحة جلية للواقع النسائى فى المجتمع المصرى ، ولكن لكى تنطلق من هذا الواقع ؛ بالتعليق عليه ، أو بمحاولات تعديله أو تحطيمه . وعلى هذا اكتفت الكتابات النسائية بالتنديد بالواقع الاجتماعى ، واكتفت بأن تكون فى إطار رد الفعل ، أو الصراخ والتنديد ، أو الرغبة فى التحطيم ، وهذا كله يؤدى إلى الدوران فى حلقة مغلقة ، إذ إنه لا ينطلق من وضعية ملموسة أو محددة فى أرضية الواقع .

إن الانطلاق من الواقع ، بل الالتصاق به ــ دون التعويل على مجرد إنتاج الشعارات ــ هو الذى يعين على صنع الممكنات المستقبلة التى ستهيىء انطلاقة المرأة إلى حياة متكاملة .

ولكن من حق المرأة أن تكون فاعلة ، وذلك لأنها قد عاشت دائما فى موقع المفعولية ، إنها مضطرة إذن لأن تقوم برد فعل ؛ ورد الفعل هذا ظل مشروطاً بقدرتها على الفعل أو التغيير فى إطار وضعيتها ، وفى إطار مفعوليتها كذلك . ومن ثم صار أدب المرأة مجرد ردود فعل ؛ وهى سمة سلبية تلزم الكتابات النسائية بضرورة شحن الطاقات لمجاوزة هذه المرحلة .

ويتبين مما سبق أن وضعية المرأة الخاصة فى ظل ظروفها الحضارية والاجتماعية والاقتصادية ، كان لها أكبر الأثر على تكوينها النفسى وفكرها وأسلوبها . فالتكوين النفسى للمرأة ما هو إلا نتاج بنية من المؤثرات الثقافية السائدة فى المجتمع ، من هذه البنية تتشكل صورة المرأة عن ذاتها ، وعن المرأة عموما فى هذا المجتمع ، وعن المرأة فى نظرة الرجل ، وكذلك يتشكل أسلوبها وفقاً لمدى الهيمنة السائدة عليها فى المجتمع ؛ فكلما زادت الهيمنة ، ازدادت ردود فعلها ، وكذلك ازدادت عزلتها ونمت ذاتيتها ؛ وذلك لا زدياد ابتعادها عن المجتمع وانفصالها عن الواقع .

فالمجتمع ما زال يحول بين الكاتبة وبين « الصدق الفنى » ، والتجرد الموضوعى ، والصراحة،والوضوح . والمجتمع بهذا يسهم فى تغريب المرأة عن الفن ، وفى إبعادها عن دائرة الإبداع الحقيقى .

وبرغم ما ينتج عن كل هذا من إحباط ، نجد الرواية المصرية بأسلوبها الذاتى المتميز ، قد استطاعت أن تكشف عن أبعاد العالم الداخلى للمرأة بكل ما يحوى من قلق وحزن واغتراب ، بدرجات متفاوتة ، وكان تركيز الروائية على شخصية المرأة له أكبر الفضل فى إظهار ملامحها وهمومها الحقيقية ، وعمق صراعها فى داخل المجتمع الذى تعيش فيه لتأكيد الذات المنبوذة ، ثم محاولة تحقيق إمكاناتها من خلال الاهتمام بالعمل والنجاح فيه .

وقد ناقش هذا الباب صور المرأة المختلفة فى الرواية والواقع ، مثل : صورة المرأة الفلاحة ، والعاملة ، والبغى ، والرمز ، والأم ، والزوجة ، والمطلقة ، والإبنة .

وتهدف الباحثة ، فى الباب الثالث من الدراسة ، إلى إيضاح أهم الملامح الفنية التى تشكل ظواهر فى الرواية النسائية ؛ هذا بدون التعرض لكل رواية على حدة بالنقد والتحليل .

لقد انعكست سمات الذاتية بصورة واضحة على ملامح الشكل الفنى فى الرواية النسائية ، وقد بدأ ذلك ببروز أبنية تهتم بعرض أزمة المرأة الداخلية من خلال تجسيم أبعادها المختلفة ، وكانت أنسب هذه الأبنية هى : البناء الدائرى ، والبناء الذى لا يعتمد فى وجوده على وجود الحدث بقدر ما يعتمد على غنى المشاعر والأحاسيس ، على نحو يعين على التركيز على عالم المرأة الداخلى وكسر حاجز الصمت عن تجاربه وهمومه الخاصة .

واهتم الفصل الأول وعنوانه : (بناء الحدث فى الرواية) ، بطرح العلاقة بين بناء الحدث والكاتبة بوصفها امرأة . وقد تبين عدم اختصاص الكاتبة ببناء بعينه ، وكان استخدام البناء التقليدى غالبا على الرواية النسائية ؛ وهذا يعنى ضمنيا أنه لا توجد قاعدة تلتزم بها الكاتبات فى بنائهن للحدث . وفى الوقت نفسه بدت أبنية معينة من أبنية الحدث ــ كالبناء الدائرى ، والبناء الخالى من الحدث ــ قادرة على التعبير عن المرأة والتبشير بمدى قدرتها على التعبير عن لا محدودية إمكانات هذه الأبنية فى تقديم تصوير لأزمة المرأة بأشكالها الخارجية والداخلية ، من خلال الطرح المتكرر الذى يعمق الإحساس بحدتها وبانعكاساتها المختلفة .

ويحاول الفصل الثانى (الزمن فى الرواية النسائية) إظهار الزمن فى إحساس المرأة ، ومدى ارتباطه بعمر المرأة ، أو فى عد السن عاملا حاسما فى شعور المرأة بنفسها وبأزمتها أيضاً ؛ إذ إن الزمن يرتبط ارتباطا مباشرا بهموم المرأة الفردية أكثر من ارتباطه بهمومها السياسية أو الاقتصادية ، ولذا يصبح للزمن تأثير حاسم ،

ويأخذ طابعاً تراجيديا فى حياة المرأة ، إذ إنه يرتبط لديها بمعنى القيمة .

وقد عمل تركيز الروائية على الشخصية الرئيسية (البطلة) على تقلص وحدات الزمن الخارجى ، وكذلك أدى تعدد أدوار المرأة فى الحياة إلى فقدانها التوازن ومشاعر الانتماء ؛ ولذا انحصرت حياتها الروائية فى مدة زمنية ضيقة ، أو عملت على تثبيت اللحظة والتركيز على الحاضر .

وقد تبين سلبية تأثير المكان على النسيج الروائى وعلى الشخصيات ؛ ولهذا بدت الشخصيات معزولة أو غير منتمية إلى مكان ما ؛ وهذا ما أسهم فى عزل المرأة وأبرز التأكيد الدائم على سرمدية المكان وثبوته برغم التغيير الذى يطرأ بفعل الزمان

وتناقش الباحثة فى الفصلين الثالث والرابع : آثار ذاتية المرأة على أسلوبها ، ويحاولان شرح أسباب هذه الذاتية وظواهرها ، مثل : ظاهرة الأنا ، التى توحى فى الوقت نفسه بصيغة الاعتراف ، وما يتضمنه الاعتراف من تعبير عن الضعف الإنسانى ، وما يحويه من دلالة فنية لاستخدامه ، لاسيما إذا كان صاحبه هو بطل القصة وليس مجرد راو لأحداثها ؛ حينئذ يصبح استخدام هذه الصيغة عنصرا مهما من عناصر إبراز طبيعة المرأة التى تواجهها ضغوط وظروف أكبر من قدرتها على الاحتمال فلا تملك وسيلة لإعادة توازنها إلا بالإفضاء إلى الآخرين ؛ لهذا قد يكون ضمير المتكلم أنسب إلى طبيعة المرأة وأقرب . ولكن هذا لا يجعلنا نعد الرواية النسائية ــ فى مجملها ــ ترجمة ذاتية لكاتبتها ، ذلك لأن فن الترجمة الذاتية فن له سماته الفنية المميزة التى تستوجب التجرد ، والصدق والكشف عن الغاية ، فى حين أن الكاتبة الروائية تعمد ــ فى معظم الأحيان ــ إلى إخفاء الحقيقة وعدم التجرد أو الصراحة ؛ نظرا لظروفها الخاصة فى المجتمع .

ويبقى سؤال تطرحه الباحثة وتقول إنه سوف يجيب عنه المستقبل : إذا كانت ذاتية المرأة ــ تلك الذاتية التى أصبحت جزءا من أدبها ــ طبيعة خاصة تكونت نتيجة لظروف اجتماعية وعوامل اقتصادية تاريخية معينة ، فهل من الممكن أن تزول هذه الذاتية إذا تحسن ظرف المرأة الاجتماعى والتاريخى والحضارى والاقتصادى ؟

إذا عددنا نرجسية المرأة جزءاً من تكوينها ، فإن هذه الذاتية لن تتغير أو تنمحى مهما غيرنا من وضعية المرأة فى المجتمع ، وحينئذ ستظل الذاتية سمة من سمات أدب المرأة .

إن جودة أدب المرأة تنبع من الصدق الفنى للكاتبة ؛ والصدق الفنى يتبع بالضرورة درجة تحرر المرأة فى المجتمع من جهة ، وتحررها من تقليد الرجال من جهة أخرى ، فضلا عن مدى جرأتها على استيحاء ذاتها ونبضها وحسها الفنى الخاص بها .

ولذا فإن الباحثة تأمل أن يحمل المستقبل تباشير جديدة لتحقيق مزيد من الحرية ؛ مزيد من العرفان والتقدير والمساواة ؛ حينئذ قد تتبدل الرؤية .

وبعد . . فإن الروائية اليوم قد أصبحت عنصراً أساسياً وليس مجرد إضافة تكميلية فى عالم الأدب ، فهى ــ برغم ذاتيتها ــ تحتل مكانا وتحمل خصوصية ، بل إن هذه الذاتية الجديدة تعد شكلا من أشكال « البداية » ؛ بداية الخروج من الداخل إلى الخارج .

« ببليوجرافيا الرواية النسائية فى مصر » (١٨٨٨ - ١٩٨٥)

مقدمة الببليوجرافيا

لا شك فى أهمية القوائم الببليوجرافية المتخصصة لأى بحث علمى أو أدبى جاد ؛ فهى تضفى قدرا من الثقة فى النتائج التى يتوصل إليها الباحث ، ولذا كانت أهمية عمل ببليوجرافيا الرواية النسائية لفتح الطريق لا ستقصاء ظواهر أو طرح أسئلة قد تغيب بغياب هذه القوائم أو باضطرابها .

وهذه القوائم الببليوجرافية ليست حكما نقديا على الأعمال الروائية وفق معايير نقدية معينة ، ولكنها حصر محايد لكل ما ظهر فى هذا الميدان ، ويحاول أن يدرج كل أشكال الروايات ، سواء أكانت قصيرة أم طويلة ، لأن الرواية القصيرة Short Novel تنتمى إلى جنس الرواية Novel وليس إلى جنس الأقصوصة Short Story وقد أغفلت هذه القائمة القصص الشعرية أو الزجلية أو التمثيلية ، وكذلك كتب الرحلات .

وقد رتبت القائمة ترتيبا هجائيا بحسب اسم المؤلفة ، ثم رتبت الروايات أمام اسم كل مؤلفة ترتيبا تاريخيا . وقد جاء بعد اسم الرواية اسم الناشر أو المطبعة والسنة التى تم فيها النشر ومكانه ، إذا كان هذا المكان خارج القاهرة ، أما إذا أغفل المكان فمعنى هذا أنه فى القاهرة ــ وليس هناك مدعاة لتكرار كلمة القاهرة فى كل الحالات .

ولقد بدأت الببليوجرافيا فى رصد الروايات التى ظهرت منذ البدايات الأولى للرواية حتى عام (١٩٨٥) ، وقد حاولت بهذا أن أغطى مرحلة طويلة فى حياة الرواية النسائية فى مصر .

وقد حرصت الباحثة على ذكر الطبعة الأولى من كل رواية (الناشر والمطبعة والتاريخ والترقيم) . وفى الحالات القليلة التى تعذر فيها الوصول إلى الطبعة الأولى ذكرت تاريخ الطبعة الثانية (ط٢) . وفى الحالات التى لم تتمكن من التوصل إلى معرفة الناشر أو المطبعة تركت مكانها خاليا ، وأشارت إلى ذلك بعلامة استفهام (؟) . وفى أحيان قليلة أخرى لم تتمكن من تحديد تاريخ صدور الرواية ، إما لأن هذا التاريخ غير مدون أصلا على الروايات ، أو لأن النسخة الباقية منها يصعب تحديد صدورها ، وذلك لغياب أجزاء من صفحاتها الأولى ، وفى هذه الحالة تضع الإشارة مختصرة إلى الحروف الأولى : (د : ت) .

هذا وقد حاولت الباحثة فى حالات الروايات التى صدرت طبعاتها الأولى منذ سنوات عدة ثم صدرت بعد ذلك طبعات أخرى منها ، أن تذكر بالإضافة إلى الطبعة الأولى ، (التى هى أساس هذا العمل الببليوجرافى) الطبعات الأخيرة كلما أمكن ذلك .

وقد ظهرت إرهاصات الرواية العربية النسائية فى مصر مع نهاية القرن التاسع عشر ، وهى مرحلة مبكرة إلى حد كبير بالنسبة لسائر البلاد العربية . وهذا الفن الروائى ــ الجديد برغم ما كتب عنه من دراسات وفهارس ــ ما زال مجالا يتطلب جهدا صبورا فى التأريخ الأدبى الشامل .

وقد اعتمدت الباحثة فى إعدادها لهذه القائمة على مصادر عدة وصلت إلى حد الاتصال بالكاتبات أنفسهن للتأكد من صدق الإحصاء . وكذلك أفادت من كتاب « الليلة الثانية بعد الألف » لمعرفة الكثير عن حياة الكاتبة على المستوى الأدبى والخاص ، وأفادت من سجل الأدباء والسجلات الثقافية ومن نشرات الإبداع بالهيئة . وقد أثرت كتابة هذه المصادر برغم ما فى بعضها من الاضطراب والخلط بين المصطلحات ، إلا أنها حاولت الإفادة منها بروح ناقدة ومحايدة .

أهم مصادر ببليوجرافيا الرواية النسائية فى مصر :

١) فهارس ونشرات إيداع بالهيئة العامة للكتاب (دار الكتب) :

١ - فهرس بالكتب العربية التى وردت من عام (١٩٢٩) حتى (١٩٣٥) .
٢ - فهرس بالكتب العربية التى اقتنتها الدار من عام (١٩٣٥ حتى عام ١٩٥٥) ؛ جزء ٩ ويقع فى مجلدين : مجموعة من (أ - س) ، مجموعة ٢ (س ص - ى) طبع ١٩٦٣ .
٣ - النشرة المصرية للمطبوعات : نشرة مجمعة للمصنفات التى صدرت فى الجمهورية العربية المتحدة وأودعت فى دار الكتب من أغسطس ١٩٥٥ إلى ديسمبر ١٩٦٠ .
٤ - نشرة مجمعة للمصنفات التى صدرت فى الجمهورية العربية المتحدة وأودعت دار الكتب والوثائق القومية خلال الأعوام من (١٩٦١ إلى ١٩٦٥) المجلد الأول ، مطبعة دار الكتب ١٩٦٦ م .
٥ - نشرة مجمعة للمصنفات التى صدرت فى

الجمهورية العربية المتحدة وأودعت فى دار الكتب والوثائق القومية خلال عامى (١٩٦٦ - ١٩٦٧) ، المجلد الأول (المطبوعات العربية) القاهرة مطبعة دار الكتب ١٩٦٨ .

٦ - نشرات إيداع الهيئة (التى تصدر كل ثلاثة شهور ، والتى تصدر من عام ١٩٦٩ حتى الآن) .

٧ - قائمة بالقصص العربية والمترجمة والأجنبية بالدار منذ (١٩٦٨ - ١٩٧٥) بدار الكتب والوثائق القومية ـ مراقبة المراجع ـ القاهرة ـ أكتوبر ١٩٧٦ .

وتشير الباحثة إلى أن هذه الفهارس والمنشورات ـ على كثرتها ـ غير مكتملة من ناحية ، حيث لم يكن هناك ـ إلى عهد قريب ـ متابعة منتظمة لما يصدر عن كل دور النشر ، وأنها ـ من ناحية أخرى ـ تتسم بالاضطراب وعدم الدقة ـ إلى حد كبير ـ فى استخدام المصطلح وتصنيف المؤلفات ، ولا سيما الروائى والقصصى منها ؛ بل إن كلمة « رواية » كانت توضع أحيانا لوصف الأعمال المسرحية والمجموعات القصصية والكتب فى بعض الأحيان ؛ مثل كتاب « قصص العشاق النثرية » ، لعبد الحميد إبراهيم ؛ فقد وضع ضمن إطار قائمة القصة فى قائمة القصص العربية والمترجمة منذ ١٩٦٨ - ١٩٧٥ بالدار .

٢) السجل الثقافى لعام ١٩٥٩ ـ القاهرة . مطبعة دار الكتب سنة ٦٢ وزارة الثقافة والإرشاد القومى .

٣) السجل الثقافى سنة ٦١ ـ الدار المصرية العامة للتأليف والنشر .

٤) « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » (١٨٧٠ - ١٩٣٨) : عبد المحسن طه بدر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ ، وقد ألحق المؤلف بكتابه بعض النماذج الأولى فى تاريخ الرواية ويتوقف عند ١٩٣٨) .

(أى عند مرحلة مبكرة من تاريخ الرواية) .

٥) السجل الثقافى لعام ١٩٦٢ ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٢ .

٦) الكتب العربية التى نشرت فى ج . م . ع بين عامى ١٩٢٦ - ١٩٤٠ « إعداد عايدة إبراهيم نصير » .

[وهى رسالة ماجستير أعدت عام ١٩٦٦ ، وبرغم وعى المصنفة بما بين القصص القصيرة والطويلة من فروق فى الفهرسة ، إلا أنه لا يسلم ـ أحيانا ـ من القصور فى الإحصاء والاضطراب فى التصنيف] .

٧) ببليوجرافيا « الرواية المصرية منذ ظهورها عام ١٨٦٧ إلى ١٩٦٩ » إعداد صبرى حافظ بمجلة الكتاب العربى ـ عدد ٥٠ يوليو ١٩٧٠ . القاهرة ـ دار الكاتب العربى (والإحصاء ـ برغم وضوح الجهد فيه ـ لا يخلو من التوسع فى استخدام المصطلح ، وهذا ما جعله يقحم زيادات كثيرة ، حيث أدمج فيه الكثير من المجموعات القصصية على أنها روايات ؛ وذلك مثل ذكره لمجموعة (بيت الطالبات لفوزية مهران سلسلة الكتاب الذهبى ١٩٦١) على أنها رواية فى حين أنها تعد مجموعة قصصية . كذلك عد « عروسة على الرف » (دار المعارف ، ١٩٦٦) لصوفى عبد الله رواية ، مع أنها مجموعة قصصية للمؤلفة . وكذلك عدَّ أعمال منيرة طلعت « تحت راية فيصل » و« الغفلة » ، (عام ١٩٣١ ، و١٩٣٢) روايات فى حين أنها روايات تمثيلية أو مسرحيات . هذا ، إلى جانب أخطائه فى الترتيب الهجائى ؛ حيث ذكر الروايات المثناة بحرف الطاء بعد الروايات المثناة بحرف العين والأصح أنها قبلها ، هذا إلى جانب إغفاله لبعض الروايات مثل رواية «قصور على الرمال»لصوفى عبد الله ١٩٦٠ (الكتاب الذهبى) مع أنها رواية صدرت فى المدة الزمنية التى تتناولها البيليوجرافيا . ويلاحظ عدم رجوعه إلى مصادر كان يجب الرجوع إليها نظرا لأهميتها ، مثل نشرة دار الكتب التى طبعت ١٩٤٩ ، ورسالة ماجستير عايدة إبراهيم نصير عام ١٩٦٦ بين سنة (١٩٢٦ - ١٩٤٠) ، إلى جانب قوائم دور النشر المختلفة .

٨) صورة المرأة فى الرواية المعاصرة : (د.طه وادى ـ القاهرة ـ دار المعارف ١٩٧٣) والكتاب يسجل فى ملحق أخير قائمة بالنماذج الروائية التى دارت حولها الدراسة فى المدة من سنة ١٩١٤ إلى ١٩٥٢ ، ولكن هذه القائمة يغيب عنها كثير من الأعمال التى ظهرت خلال هذه المرحلة ، بالإضافة التى توقفها عند (١٩٦٨) .

٩) « دليل الكتاب المصرى عام ١٩٧٥ » « الجزء الخاص بالأدب والقصة » يصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . والدليل يقوم على تصنيف الكتب المنشورة حديثا فى مصر ، وتحديد مجالاتها بحسب الموضوعات ، بيد أنه لايخلو من بعض التقصير فى الجمع والاضطراب فى استخدام المصطلح .

١٠) الليلة الثانية بعد الألف : يوسف الشارونى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ . والكتاب يحتوى على ببليوجرافيا عامة للأدب النسائى فى مصر وبخاصة فى مجال القصة القصيرة والرواية والمسرحية والبحث الأدبى ، إلى جانب ذكر الكثير من المعلومات عن : الحياة الأدبية والحياة الخاصة للكاتبة ، تاريخ الميلاد أو الوفاة ، وعن أنشطة الكاتبة ورحلاتها ومدى إسهامها فى الحياة العامة والخاصة . وكذلك الدراسات التى نشرتها بعض الكاتبات ، والدراسات التى نشرت عن الكاتبات سواء فى صحف يومية أو كتب ومجلات ذكرها المؤلف الذى جعل هذا العمل يغطى المراحل الأولى لأنشطة المرأة فى العصر الحديث ، سواء كان هذا النشاط فى مجال القصة القصيرة أو الرواية أو المسرحية أو البحث أو الدراسة الأدبية حتى عام ١٩٧٥ . وجدير بالذكر أن نشير إلى صدق هذا العمل البيليوجرافيا وشموليته التفصيلية للأسماء اللامعة فى الرواية أو القصة القصيرة ؛ ولكن بالرغم من هذا فقد أغفل المؤلف روائيات وكاتبات قصة كثيرات أمثال أمينة السعيد ، جيلان حمزة ، وملك فهمى سرور ، وهالة الحفناوى ، وغيرهن .

١١) سجل الأدباء ـ المجلد الأول ـ القاهرة ١٩٧٩ ، الهيئة العامة للفنون والآداب ـ قطاع الآداب ج . م . ع .

١٢) سجل الأدباء سنة ١٩٨٠ . قطاع الآداب الهيئة المصرية العامة للفنون والآداب سنة ١٩٨٠ ـ القاهرة .

١٣) سجل الأدباء سنة ١٩٨١ ، المجلد الثالث ـ المركز القومى للفنون والآداب ـ قطاع الآداب .

(وبرغم صدق الإحصاء فى كل سجل إلا أن كثيرا من المؤلفات والمؤلفين قد أغفل ذكره) .

١٤) القوائم التى تتضمنها المؤلفات الروائية الأخيرة (مثل رواية ليلى والمجهول ، لإقبال بركة) حيث توجد قائمة بكل مؤلفات ودراسات الكاتبة .

١٥) « ببليوجرافيا الرواية العربية فى مصر ١٨٨٢ - ١٩٧٤ » : إعداد الدكتور طه وادى ، بمجلة القصة ـ عدد ٣١ ـ يناير ١٩٨٢ ، تصدر عن نادى القصة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ج . م . ع .

(والإحصاء برغم اقتصاره على الروايات الفنية ـ على حد قول الكاتب ـ إلا أنه أغفل الكثير من الروايات الفنية التى لا تقل مكانة عن تلك الأعمال التى اختارها ، ومن ذلك أعمال صوفى عبد الله ، وأمينة السعيد . كذلك أغفل الإحصاء ذكر جهة الصدور ومكان النشر والطبعات الأخرى ، وهذا ما قلل من فائدته) .

١٦) بيليوجرافيا الرواية المصرية (١٩٧٠ - ١٩٨٠) : إعداد : صبرى حافظ بمجلة فصول العدد الثانى (١٩٨٢) ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع (ويغفل هذا الإحصاء الكثير من الروايات والكثير أيضاً من أسماء الكاتبات ؛ فلا نجد على سبيل المثال لهدى جاد سوى روايةجريمة لم ترتكب»(١٩٧٦ دار الهلال) ، ولا نجد لنوال السعداوى : سوى « الغائب » ، و« الباحثة عن الحب » (الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠ ، ١٩٧٤) ، ويسقط بقية أعمالها الصادرة فى المدة الزمنية التى تغطيها البيليوجرافيا ؛ مع أنه أشار إلى أن هذا العمل البيليوجرافى؛ « حصر محايد لكل ما ظهر فى هذا الميدان ، لا يستبعد إلا روايات الإثارة الرخيصة » .وفضلا عن هذا كله فقد أغفل أسماء « إقبال بركة » و« جيلان حمزة » إغفالا تاما ؛ مع أن لكل منها روايات صدرت فى تلك المدة الزمنية المحددة للبيليوجرافيا . كذلك انعدمت إشارة المؤلف إلى تلك المصادر التى استقى منها قائمة البيليوجرافيا ، عدا إشارات عامة يقول فى بعضها : « وقد اعتمدت عند إعدادى لهذه القائمة على الأعمال المودعة بدار الكتب ، وعلى فهارس هذه الدار ونشراتها ، ثم حاولت استكمال ما ينقصنى من معلومات على قدر جهدى من مظانها . . » .

١٧) « دليل الكتاب المصرى عام ١٩٨٣ » الجزء الخاص بالقصة ، يصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

(لا يخلو هذا الدليل ــ أيضا ــ من التقصير فى الجمع ، ومن الاضطراب فى استخدام المصطلح) .

بيليوجرافيا الرواية النسائية فى مصر (١٨٨٨ - ١٩٨٥)
« مرتبة على حسب الحروف الهجائية »

م	المؤلفة	العنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
١	أسما حليم	١ - حكاية عبده عبد الرحمن	دار الثقافة الجديدة	١٩٧٧	
٢		٢ - معجزة القدر	دار الثقافة الجديد	١٩٨٥	
٣	إقبال بركة	١ - ولنظل إلى الأبد أصدقاء	مكتبة الأنجلو	١٩٧١	سلسلة كتابات معاصرة .
٤		٢ - الفجر لأول مرة	دار القدس الجديد ـ بيروت	١٩٧٥	الطبعة الثانية . دار غريب ، ١٩٨٢ م .
٥		٣ - الصيد فى بحر الأوهام	مجلة روز اليوسف	١٩٧٩	الطبعة الثانية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م .
٦		٤ - ليلى والمجهول	المؤلفة	١٩٨٠	
٧		٥ - تمساح البحيرة	مكتبة غريب	١٩٨٣	
٨		٦ - كلما عاد الربيع	مؤسسة أخبار اليوم	١٩٨٥	
٩	أميمة خفاجى	طاووس الظلام	مطبعة قاصد كريم	١٩٨٠	
١٠	أمينة السعيد	١ - الجامعة	دار المعارف	١٩٥٠	سلسلة اقرأ ـ عدد ٩٢ ، طبعة ثانية دار المعارف سنة ١٩٦٠ .
١١		٢ - آخر الطريق	دار الهلال	١٩٥٩	كتاب الهلال ــ عدد ٩٥ .
١٢	جاذبية صدقى	أمنا الأرض	الدار القومية للطباعة	١٩٦٦	الطبعة الثانية صدرت بعنوان : صابرين ، « مؤسسة أخبار اليوم ١٩٨٥ » .
١٣	جليلة رضا	تحت شجرة الجميز	المجلس الأعلى للثقافة	١٩٨٠	
١٤	جميلة العلايلى	١ - الطائر الحائر	مطبعة وادى النيل - إسكندرية	١٩٤١	
١٥		٢ - أرواح تتآلف	المطبعة الملكية الفاروقية	١٩٤٦	
١٦		٣ - الراعية	المطبعة الملكية الفاروقية	١٩٤٦	
١٧		٤ - إيمان الإيمان	دار نشر الثقافة	١٩٥٠	
١٨		٥ - الأميرة	مطبعة سعد	١٩٦٩	
١٩		٦ - بين أبوين	الهيئة المصرية العامة	١٩٨٠	
٢٠	جيلان حمزة	١ - أللم عقدى بغضب	دار التعارف بغداد	١٩٧٠	الطبعة الثانية ــ بعنوان : « الزوجة الهاربة » مؤسسة أخبار اليوم (١٩٧٢) .
٢١		٢ - قدر الآخرين	الهيئة المصرية العامة	١٩٧٤	
٢٢		٣ - اللعبة والحقيقة	دار الفكر العربى	١٩٧٤	

م	المؤلفة	العنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
٢٣		٤ - زوج فى المزاد	دار الشعب	١٩٧٦	
٢٤		٥ - مسافرة مع الجراح	مؤسسة أخبار اليوم	١٩٨١	
٢٥	حنيفة فتحى	الرجل الذى أحبه	منشورات دار القلم	١٩٦٢	
٢٦	رجاء عبد	لحظة ضاع فيها الحب	دار الفكر	د : ت	
٢٧	رشيدة مهران	عشرة أيام تكفى	مطبعة الجيزة	١٩٨٠	بالاسكندرية .
٢٨	زينب صادق	١ - شهور الصيف	مجلة صباح الخير	١٩٦٠	نشرت مسلسلة بمجلة صباح الخير من عدد ٢٤٨ - ٢٥٤ ، (١٩٦٠) .
٢٩		٢ - يوم بعد يوم	دار الهلال	١٩٦٩	
٣٠		٣ - لا تسرق الأحلام	دار روز اليوسف	١٩٧٨	
٣١		٤ - آخر ليالى الشتاء	مجلة صباح الخير	١٩٨١	مسلسلة بمجلة صباح الخير من عدد ١٣٠٥ - ١٣١٥ ، (١٩٨١) .
٣٢	زينب فواز	١ - حسن العواقب	المطبعة الهندية	١٨٩٩	
٣٣		٢ - الملك كورش	المطبعة الهندية	١٩٠٥	الطبعة الثانية ، المطبعة الهندية سنة ١٩٢٦ .
٣٤	زينب محمد	١ - مذكرات وصيفة مصرية	مكاتب النشر والتأليف التجارية	١٩٢٧	وضعها فى قالب روائى الأديبان محمد أحمد البهيدى ومحمود كامل فريد . وهى مكونة من سبعة أجزاء : ١ - باريس وملاحيها . ٥ ـ الفضيلة سر السعادة . ٢ - عاشق أخته . ٦ - إلى رحمة الله يا زعيم الشرق . ٣ - ضحايا القدر . ٧ - عواطف الآباء . ٤ - آخر الملاهى .
٣٥		٢ - أسرار وصيفة مصرية	مكاتب النشر والتأليف التجارية	١٩٢٧	وهى سلسلة حوادث غرامية ، مكونة من عدد من الأجزاء منها : ١ - الساقطة فى أحضان الرذيلة . ٢ - يوميات تلميذ عاشق .
٣٦	سعاد مورلى	١ - لصوص دمشق	المطبعة العمومية	١٩٠٨	
٣٧		٢ - الانتقام الهائل	المطبعة العمومية	١٩٠٨	
٣٨		٣ - الموت والألم والعرض	المطبعة العمومية	١٩٠٩	
٣٩		٤ - فتاة نابلس	مطبعة الكمال بطنطا	١٩١٠	
٤٠		٥ - فتاة أرض روم	مطبعة الكمال بطنطا	١٩١١	
٤١	سلوى الرافعى	١ - جاسوس رغم أنفه	دار الحرية	١٩٨٢	وهى قصة بوليسية .
٤٢		٢ - كارثة تحت التشطيب	دار الحرية	١٩٨٤	وهى قصة بوليسية .
٤٣	سعاد منسى	١ - الدماء	مطبعة الحرية	١٩٤٢	
٤٤	سعاد زهير	١ - اعترافات امرأة مسترجلة	دار روز اليوسف	١٩٦١	سلسلة الكتاب الذهبى .
٤٥		٢ - أين حريتى ؟	مجلة روز اليوسف	١٩٦٣	نشرت مسلسلة بروز اليوسف على ١٢ حلقة ، ابتداء من العدد ١٨٠٨ حتى العدد ١٨٢١ ، وتبدأ من ٤/٢/١٩٦٣ حتى ٦/٥/١٩٦٣ .
٤٦	سكينة فؤاد	١ - ليلة القبض على فاطمة	مؤسسة أخبار اليوم	١٩٨٠	
٤٧		٢ - دوائر الحب والرعب	مؤسسة مطابع معتوق	١٩٨٤	
٤٨	سنية قراعة	١ - نفرتيتى	مطبعة كوستاتوماس	١٩٤٥	وهى قصة تاريخية .
٤٩		٢ - ست الملوك الفاطمية	مطبعة كوستا توماس	١٩٤٦	وهى قصة تاريخية .
٥٠		٣ - أم الملوك هند بنت عتبة .	مكتبة الصحافة الدولية	١٩٥٩	وهى قصة تاريخية .
٥١	سهام بيومى	المصالحة	الهيئة العامة للكتاب	د : ت	
٥٢	سهام فهمى	١ - أزواج وزوجات عرفتهم	مطبعة الدجوى	١٩٥٩	الكتاب العربى .
٥٣		٢ - حبك نار	مطبعة أطلس	١٩٥٩	الكتاب العربى .
٥٤		٣ - لن أبكى يا أمى	مطبعة أطلس	١٩٦٠	الكتاب العربى .
٥٥	سوسن عبد الكريم	١ - امرأة فى الظل	روز اليوسف	١٩٧٩	
٥٦		٢ - الجنة المفقودة	روز اليوسف	١٩٨١	
٥٧	صوفى عبد الله	١ - لعنة الجسد	المكتبة التجارية للطبع	١٩٥٨	بيروت .
٥٨		٢ - دموع التوبة	الشركة العربية للطباعة	١٩٥٩	الطبعة الثانية ــ دار المعارف ــ اقرأ ــ عدد ٤٢٠ - ١٩٧٧ .

م	المؤلفة	العنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
٥٩		٣ - قصور على الرمال	روز اليوسف	١٩٦٠	الطبعة الثانية ـ مكتبة غريب ـ ١٩٧٩ .
٦٠		٤ - عاصفة فى قلب	دار الهلال	١٩٦١	الطبعة الثانية ـ دار المعارف ـ ١٩٧٣ .
٦١	عائشة أبو النور	١ - مسافر فى دمى	مطابع الأهرام التجارية	١٩٨٣	
٦٢		٢ - والإمضاء . . سلوى	مطابع الأهرام التجارية	١٩٨٥	
٦٣	عائشة التيمورية	نتائج الأقوال فى الأحوال والأفعال	المطبعة الهندية المصرية	١٨٨٨	وهى قصة أدبية مكونة من ثلاثة فصول .
٦٤	عائشة عبد الرحمن	١ - سيد العزبة	دار المعارف	١٩٤٢	
٦٥		٢ - رجعة فرعون	دار المعارف	١٩٤٨	وهى قصة تاريخية .
٦٦	عزيزة هانم	زينة الأزهار	مطبعة التقدم	١٩٢٨	وهى رواية تتكون من ثلاثين فصلا فى مجلد واحد .
٦٧	عفاف العروسى	المحاولة الأولى	الدار القومية للطباعة	١٩٦٦	
٦٨	علية هاشم	صراع فى الأعماق	الدار القومية للطباعة	١٩٧١	
٦٩	عنايات الزيات	الحب والصمت	دار الكاتب العربى	١٩٦٧	
٧٠	عواطف عبد الجليل	مذكرات مدرسة	دار الشعب	١٩٧٢	
٧١	فاطمة حسن	آلامى	مطبعة التوفيق	١٩٤٢	أسوان .
٧٢	فوزية جرجس يوسف	أيام من نار	المطبعة العربية الحديثة	١٩٨٣	
٧٣	فوزية شرف الدين	ليته عرف الحقيقة	دار الفكر الحديث	د : ت	
٧٤	فوزية لبيب البوهى	الشهيد العظيم	المجلس الأعلى لرعاية الفنون	١٩٧٠	
٧٥	فوزية مهران	جياد البحر	مجلة روز اليوسف	١٩٨٥	نشرت مسلسلة بمجلة روز اليوسف عام ١٩٨٥ .
٧٦	لطيفة الزيات	الباب المفتوح	مكتبة الأنجلو	١٩٦٠	
٧٧	لوسى يعقوب	عيوب ظالمة	شركة توزيع الأخبار	١٩٧٠	
٧٨	مسرة نعمان الطباع	قلوب من زجاج	مكتبة الأنجلو	١٩٧١	
٧٩	ملك فهمى سرور	صابحة	دار الفكر العربى	١٩٤٨	
٨٠	منيرة كفافى	عندما استشهد أبى	دار المعارف	د : ت	
٨١	نادية عبد المجيد	أبو العلاء يكتب من الآخرة	دار الثقافة الجديدة	١٩٧٩	
٨٢	ناهد عيد	أشجان	الدار القومية للطباعة	١٩٦٧	
٨٣	نجيبة العسال	الأعماق البعيدة	بمجلة الإذاعة والتلفزيون	١٩٦٠	صدرت مسلسلة بمجلة الإذاعة والتلفزيون من عام ١٩٦٠ حتى عام ١٩٦٣ ، وصدرت فى مجموعة بيت الطاعة ـ الكتاب الذهبى ـ روز اليوسف .
٨٤	نعيمة طعيمة إبراهيم	الأميرة أو الفتاة الصغيرة	مكتبة طلعت حرب بالفجالة	١٩٢٨	
٨٥	نوال السعداوى	١ - مذكرات طبيبة	دار المعارف	١٩٦١	(صدر منه حتى عام ١٩٨٥ أربع طبعات : فى بيروت « دار الآداب » الطبعة الأولى عام ١٩٨٠ ومكتبة مدبولى ـ القاهرة ثلاث طبعات حتى عام ١٩٨٣ .
٨٦		٢ - الغائب	الهيئة العامة للكتاب	١٩٦٨	الطبعة الثانية ، دار الآداب بيروت ـ عام ١٩٧٩ ثم أربع طبعات حتى عام ١٩٨٥ بمكتبة مدبولى .
٨٧		٣ - الباحثة عن الحب	الهيئة العامة للكتاب	١٩٧٤	طبعت تحت اسم آخر (امرأتان فى امرأة) ، دار الآداب ببيروت عام ١٩٨٠ ، ثم صدرت عن منشورات صلاح الدين بالقدس عام ١٩٧٦ ، وصدرت أربع طبعات حتى عام ١٩٨٣ عن مكتبة مدبولى .
٨٨		٤ - امرأة عند نقطة الصفر	دار الآداب ببيروت	١٩٧٥	الطبعة الثانية والثالثة عام ١٩٨١ ، ثم صدرت سبع طبعات حتى عام ١٩٨٥ . صدرت بالقاهرة عن مكتبة مدبولى (١٩٨٣) ثلاث طبعات حتى ١٩٨٥ .
٨٩		٥ - أغنية الأطفال الدائرية	دار الآداب ببيروت	١٩٧٨	صدر منها ثلاث طبعات (القاهرة) عام ١٩٨٣ عن مكتبة مدبولى حتى عام ١٩٨٥ .
٩٠		٦ - موت الرجل الوحيد على الأرض	دار الآداب ببيروت	١٩٧٩	ثم صدرت ثلاث طبعات عن مكتبة مدبولى حتى عام ١٩٨٥.

م	المؤلفة	العنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
٩١		٧ - الخيط وعين الحياة	مكتبة مدبولى	١٩٨١	صدرت رواية الخيط الطبعة الأولى (١٩٧٢) دار الشعب تحت عنوان « الخيط والجدار » .
٩٢		٨ - مذكراتى فى سجن	دار المستقبل العربى	١٩٨٤	الطبعة الثانية عن مكتبة مدبولى عام ١٩٨٥ .
٩٣	هالة الحفناوى	١ - العبير الغامض	دار فن الطباعة	١٩٦٥	
٩٤		٢ - من فم رجل	الدار القومية للطباعة	١٩٦٧	
٩٥		٣ - الرجل يحب مرتين	دار روز اليوسف	١٩٦٨	الكتاب الذهبى .
٩٦		٤ - سبع وجوه للمرأة	دار الآفاق الجديدة	١٩٦٩	بيروت .
٩٧		٥ - لن أخلع ثوبى	دار الآفاق الجديدة	١٩٧٠	بيروت .
٩٨		٦ - وسيط الجن	مجلة الشرقية	١٩٨٢	طبعة (١) نشرت مسلسلة فى مجلة الشرقية عام ١٩٨٢ . طبعة (٢) نشرت فى دار النشر الشرقية بأسبانيا عام ١٩٨٣ .
٩٩	هدى جاد	١ - الوشم الأخضر	الدار القومية للطباعة	١٩٦٥	الكتاب الماسى .
١٠٠		٢ - عيناك خضراوان	دار الهلال	١٩٧٤	
١٠١		٣ - جريمة لم ترتكب	دار الهلال	١٩٧١	
١٠٢	هدى عبد المحسن	١ - عبث	روز اليوسف	١٩٨٠	
١٠٣		٢ - غدا سيكون الخميس	روز اليوسف	١٩٨٥	
١٠٤	هند سلامة	ألحان ضائعة	مطبعة الاستقلال	د : ت	بيروت .
١٠٥	وفية خيرى	الحياة فى خطر	دار الحرية	١٩٨٣	

كشاف المجلد السادس

أ - كشاف الأعداد

ب - كشاف الموضوعات

ج - كشاف المؤلفين

المحور القادم من مجلة

« فصول »

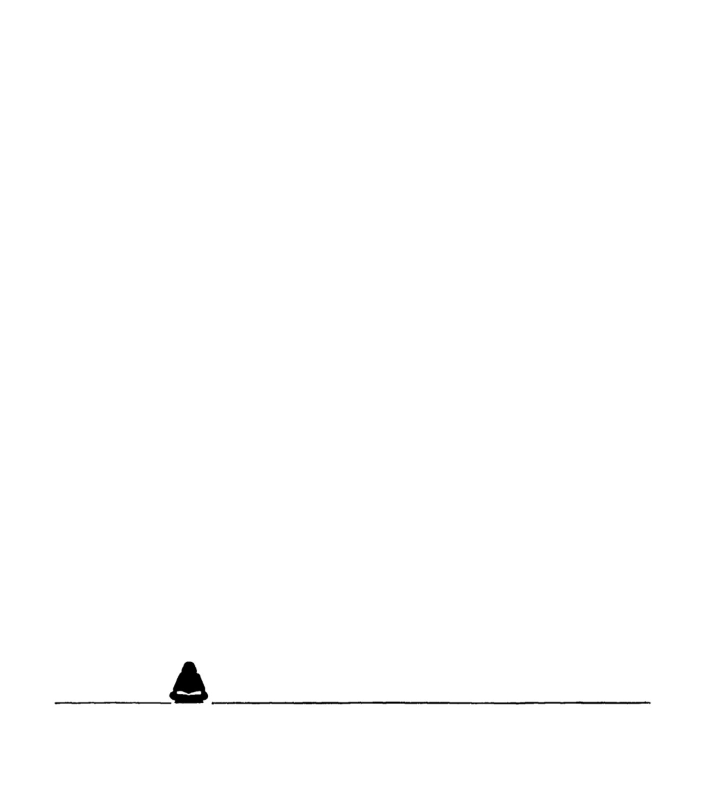
الشعر العربى الحديث

من المحاور القادمة لمجلة

« فصول »

*** قضايا المصطلح الأدبى**

*** النقد العربى الحديث**



fall short and where they excell.

The cultural contact between Egypt and Europe effected by the French Expedition was by no means the first of its kind. It was, however, the most far-reaching and widespread. It affected all aspects of life, particularly as Mohamed Ali championed the process of modernization and adopted many policies to speed it up by encouraging and expanding Egypt's cultural contacts with the west. These cultural contacts eventually led to fundamental changes in the sturcture of Arab society in general and Egyptian society in particular. Society witnessed the secularization of the law and education; the rise of an Egyptian middle class with distinct behavioural and cultural patterns that were more European than Egyptian or Islamic; the revival of Arabic poetry and its modernization under the influence of European poetry; the rise of new literary genres hitherto unknown in prose writing such as the novel, the play, the newspaper article and travel literature.

These and other aspects of change are revealed to the bemused eyes of the resurrected Pasha in Mowilhi's narrative through several incidents and encounters, so that the constant clash between the visitor from the past with all his ideas and preconceptions and the present illuminates dramatically the nature of the present and the gap that separates it from the past.

The author touches also upon the 'discourse' of Mowilhi (via his fictional hero) as a literary form that combines aspects of both the traditional 'Maqamah' and the western novel. In other words, the 'Hadith' is a new and significant literary form that expresses in its form the dialectic of east and west which engages its content and which also characterizes the transitional cultural moment which produced it.

The final essay in this issue of **Fusul** is **'Poetry and the Theatre'**. In it **Samia As'ad** surveys the relationship between poetry and drama over the ages beginning with the Greek theatre which allocated verse to Tragedy and prose to Comedy, via the French theatre, and ending with modern Egyptian poetic drama.

She points out that in the great classical age of French drama which witnessed the monumental poetic tragedies of Racine and Corneille, another great figure, namely Moliere, chose to go against the time-hallowed rules and wrote comedy in verse as well as prose. Moliere, however, was more interested in the dramatic quality of the language, i.e., its theatrical proficiency, than in prose or poetry as such.

With Diderot's plea for a new type of serious drama that deals with the lives of ordinary, middle-class people and Victor Hugo's subsequent efforts at romantic drama, verse began to lose its firm hold on the French classical theatre, and prose became increasingly the familiar vehicle for dramatic expression.

However, the close relationship between poetry and drama began to re-establish and assert itself in French drama once more with the advent of Symbolism. The Symbolists were intensely preoccupied with defining the real meaning of poetry and wrote plays that dealt essentially with metaphysical issues, themes, and conflicts disguised as characters and situations. Their plays, therefore, proved more fit for the study than the theatre, more fit for reading than acting. Indeed, Mallarme, curiously enough, looked forward to the day when the stage of the mind (in the process of reading) would finally replace the actual stage, when the imagination of the dramatist would be totally freed form the restricting conditions and demands of actual performance.

In Symbolist drama the balance tipped in favour of poetry. It is, therefore, of the utmost importance, the author argues, to differentiate between poetic drama and dramatic poetry. In poetic drama, drama takes precedence over poetry which is never allowed to take over and dominate the other elements. Dramatic poetry, on the other hand is poetry disguised in the form of drama. For poetry to be restored to and survive on the stage it has to exist in the form of poetic drama. In Egypt, Ahmad Shawky blazed the trail with verse plays heavily influenced by the French classical stage. In his plays, however, poetry existed for its own sake which gave the plays a predominantly lyrical rather than dramatic quality. He was, nevertheless a pioneer, and his experiments in this field fathered others. Indeed, since the sixties, poetic drama has flourished in Egypt at the hands of Abdul Rahman Al-Sharqawi, Salah Abdul Saboor, Nageeb Soroor, Faruq Guweida and others. We should note, however, the author concludes, that when we speak of language in the theatre nowadays we usually mean much more than the spoken word. The term theatre language now implies all the audio-visual elements of the performance so that now we can speak of a poetic theatre without necessarily meaning that the dramatic text itself is poetic.

Translated by:
Nehad Selaiha

tle attention to the traditional divisions into past, present and future. Spots of time overlap, intersect, and merge, and are held together by a densely suggestive and connotative language that transforms certain moments into inner revelations, or what James Joyce called 'epiphanies'.

As the concepts of time and space changed, so did the concept of the hero or main character. The hero in the modern narrative is an ordinary man, or a phantom human being that merges in other characters in search of unity and integration. Moreover, character in the modern novel does not refer back to any external reality, i.e., to any known types, or familiar models. Character has become part of the linguistic texture of the narrative and its structure. It cannot be defined in any other terms.

Nabila Ibrahim goes on to draw certain conclusions and argues that the modern narrative reflects a sense of bewilderment, of uncertainty, and a feeling of impotence and passivity. Paradoxically, however, its extreme conscious preoccupation with language and its insistence on drawing our attention to it seems to carry a positive quality and a sense of faith.

The essay concludes by pointing out two prominent techniques dominant in the modern narrative. These are paradox and the mythopoeic form. In this sense it draws nearer poetry in both its mode of language and structure.

The modern narrative is again the theme chosen by **Amina Rashid** in the following essay entitled **"Observations on Some Issues Dealing with the Rise of the Novel"**. She begins by going back to the beginnings of the novel in the Europe of the 18th century to point out that social change as well as the swelling of the reading public and its variety helped to orient fiction in the direction of realism. She argues that the rise of the novel in Europe could be related to the climate of thought which was at once critically mature and reasonably settled. She attributes the absence of the novel form from Arabic literature to the absence of such climate. At a later stage the concept of a spatio-temporal milieu, or of a spatio-temporal psychological continuum played a crucial role in the development of the techniques of the novel. The new aesthetics of the novel were amply discussed and analysed by Hegel, Lukačs and Bakhtin. Hegel and Lukačs attempted to trace the similarities between the novel and the epic. Bakhtin, however, concentrated on differentiating the two in order to argue that the novel though still in its formative stage (unlike the epic and the tragedy) was the literary form most capable of expressing (through parody) life in its toatality, or constantly updating the language of literature and of criticising both the language of literature and reality. The author quotes Sarraute's dictum that in a sceptical age, no one believes that anybody can come up with something new, and, therefore, the little and most insignificant realistic details become the most worthy of attention. In other words, the age of enlightenment seems to have identified all literature with negation, rejection and scepticism of all heroics.

Movement and dynamicity, according to the author, seem to characterize the thought, example, and style of the age of scepticism. To support her argument she conducts an analysis of Diderot's work 'Jack the Fatalist' where she detects in the dialogue a quest for the truth, not a statement or a formulation of it, a quest replete with eloquent contradictions and expressive of the dialectical nature of the novel. It is this feature, in the opinion of the author, that makes this novel typical of its sceptical age and expressive of it, of its rejection and revolt, its quest for answers and its urge to change the shape of the world.

From European fiction Amina Rashid moves to the Tales of Isa Bin Hisham by Mowilhi where she traces another dialectic between the past and the present. The dialectic, she argues, reveals itself in the illustration and description of time and space in the tales, as well as in the movements of the characters. The fictional discourse of Mowilhi offers a palpable parody of Sheikh Rifa'a Al-Tahtawi's glorification of French civilization. The parody is laced with a sense of irony directed by the writer at himself so that the writer's sense of humour operates in two directions: he laughs at Tahtawi and at himself in the same work. The author of the article suspects that this mature ability to laugh at oneself will eventually be lost in Arabic literature as writers tend to take themselves more and more seriously.

The writer concludes by asserting that the development of an art form depends upon the degree of maturity that characterizes the question posed by the experience that needs to be formulated. A mature, sophisticated art form should eternally raise question marks and generate different views; it should activate the movement of thought, not obstruct it. We should, in the author's view, keep this in mind when considering our literary heritage and regard its classics as living experiences that relate at once to the present and the future and urge us to question them.

The tales, or, rather, narrative of Isa Bin Hisham by Mowilhi engages the attention of our penultimate contributor, **Isam Bahiy** and forms the subject of his 'discourse'. He regards Mowilhi's discourse via Isa Bin Hisham, as a voyage across a world torn by the winds of change which started blowing as the cannons of the French Expedition resounded. Just as Abu Al-Ala' Al Ma'arri had led his hero, Ibn Al-Quarih into the world of the after life and toured with him hell and paradise, so did Mowilhi with his hero, except that Mowilhi thought this life, in the reign of Ibrahim Pasha, more worthy of touring and more wonderous than the after life. In the introduction to his fictional narrative, Mowilhi stated his purpose: to describe and document the mores & manners of his age in all classes and to point out wherein they

all these things. in the indefinite area which is the work itself.

Sabry Hafiz's study which follows under the title **"The Aesthetics of the New Sensibility and Cultural Change"** is the second in a series of three related essays (or a triptych, as the author prefers to call them), the last of which has not yet appeared in print. The first essay in the series paved the way for the present study by tracing and analysing the various changes (socio-political and psycho-cultural) which have overtaken the Arab world in recent history and caused the image of reality to drastically and qualitatively change for the modern Arab writer.

The present essay concentrates on the literary response of the modern Arab writer to his changed world by examining the various modes of literary awareness that manifest themselves in modern Arabic literature. It, therefore, begins with a sociological reading of the literary testemonies of eighteen Egyptian writers of the seventies and eighties to establish this awareness of change. Afterwards it proceeds to define three concepts, namely: the rules of reference; modernism; and sensibility, which together form the essay's basic terminology. In the course of these definitions the author specifies the main features of the climate in which the various visions of Arab modernism took shape, and lists in this context nine rules and rubrics which are: urbanization; technological growth; the dehumanization of art; primitivism; eroticism; animonianism; experimentalization; the loosening grip of the central authority and the undermining of the patriarchal mode of existence; the shattering shock of the loss of Palestine followed by the June defeat after the 6 day war.

Having defined its field and set up its signposts, the study offers its main literary hypothesis-namely that the history of modern Arabic literature has witnessed two major changes in literary sensibility. The first change occured at the beginning of the century during the literary revival which witnessed, though in embryonic form, the first examples of the various fictional genres such as the novel, the short story and the written play. The tide of that new sensibility reached its highest point in the thirties and forties of this century, and then began to ebb in the fifties as it fell prey to several paradoxes.

The second change of sensibility started to germinate in the wake of World War II and the loss of Palestine to the Zionists. It made itself felt in several marginal works and finally crystallized in the literature of the sixties.

Drawing on Roman Jakobson's binary opposition of metonymy and metaphor, the study establishes a similar opposition between the two successive modern sensibilities. It proves that whereas the texts produced by the earlier sensibility refer to the world and relate to it associatively on the basis of metonymy, the texts of the later sensibility relate to reality homologically and parallactically on the basis of metaphor. The metonymic basis of the earlier sensibility helps to explain several aspects and features of the criticism and literature of the period which witnessed the dominance of this mode of sensibility. Indeed, the present literary scene still carries traces and residuals of that metonymic literary mode. The modern sensibility, or, rather, the modernistic, on the other hand, is rooted in a changed view of the relation of literature to reality. It seeks to establish a creative dialectic between the text and the world, a dialectic that effectively reveals the complexity and richness of the world. In studying the relation between the texts of the new, or modernistic sensibility and reality the study underlines certain basic rules and rubrics that constitute the rules of reference to the world in these texts.

They include the concept of metaphor as synergy; the principles of foregrounding and backgrounding and dominance. These and other such concepts explain the dialectical and displacement principles which seem to dominate the relation between the aesthetics of the two sensibilities in modern literary texts. In this context, the author suggests an explanatory diagram of a circle in which the centre represents the new sensibility and the circumference, in places, the residuals of the older sensibility of the thirties and forties with its dependence on the metonymic rules of reference to the world. Such a diagram could at once explain and illustrate the sense of perpetual tension that seems to characterize the texts of the new sensibility-a tension born of their perpetual striving to cross the radius from the circumference of the older metonymic rules of reference to the centre which fully crystallizes the new metaphoric mode. The centre, however, will remain forever a hypothesis whose horizon each work of art will seek to expand and reshape.

Still on the theme of modernism, **Nabila Ibrahim** contributes the following essay entitled **"The Modern Narrative"** which she argues rejects the traditional forms of narration in an attempt to restore equilibrium to life. Contrary to the traditional narrative, the modern narrative deliberately seeks to weaken its links with reality, and reveals in its very form which tends towards abstraction and draws intensely on the resources of the imagination the artist's divided feeling about reality, i.e., his desire to assimilate it and his aversion to imitating it. The concepts of time and space have naturally changed in the modern narrative to accommodate this divided awareness. Places are no longer individualized and sufficiently characterized in terms of their history to give them the illusion of independence from the narrative and bring them nearer external reality. Instead, space has become internalized in the modern narrative and part of a personal experience. Indeed, space has become no more and no larger than the psychic field.

Similarly, the concept of time has changed in the modern narrative. The chronological order has been replaced by an impressionistic time sequence that pays lit-

pressure sharpens and deepens the artist's consciousness and activates its various cognitive systems to absorb and accommodate these primeval symbols and images of human experience. Out of such tensions the work of art is created.

The creative process, however, as the author goes on to point out, is far more complex than that; it cannot be accounted for or explained simply in terms of the assimilation of earlier experience or simpler modes of consciousness: it involves other complex and intense processes which have to be traced and examined scientifically such as the relation and form of interaction between the Geshtalt mode of Consciousness, for instance, and the so called collective memory, or the concept of the multi-structured consciousness vis a vis the idea of the multiple personality. In support of his argument, the author analyzes the creative experiences of certain artists in the light of what they themselves have written concerning the initial stage in the creative process. In each case, Yahya Al-Rakhawy concentrates on the pocesses of cognitive activation as the key to understanding the creative process, distinguishing all the time between what qualifies as graphic or iconic and what can be regarded as "Endocepts".

The author concludes by drawing attention to the importance of distinguishing the different levels of creative activity which include the transcendent or sublimational, the vicarious or substitutional, the incomplete, and the frustrated, as well as the non-creative and the counterfeit. It is also necessary in his view to study the essential differences between those levels of creative activity and the correspondent levels of mental aberration. The author also suggests certain practical uses in this type of analysis for the current critical theories relating to modernism, the development of language, and the intimate personal experience in the literature of mysticism.

The next study, by **Lutfi Abdul Badi'**, entitled **"Aesthetics in Relation to the Artist and the Work of Art"**, centres on the question of whether the aesthetic quality of a work predates its actual creation, i.e. exists potentially in the mind of the artist, or comes into existence as a result of the finished product. Nearly all aesthetic theories, in the author's view, have preoccupied themselves with this question with widely varying results.

The Arabic Romantic trend, for instance, championed feeling, what Wordsworth once called 'the thinking heart', as the prime source of real knowledge. It was no wonder the movement displayed the all too familiar features of European Romanticism, such as heightened emotionalism, restlessness, the sense of wonder, the humanist impulse, and the love of nature, and emphasized the organic unity of the poem and the individuality of the poet's personality, imagination, and style. In this the Arab Romantics were echoing the aesthetic theory which regarded art as an intimately personal activity of the artist, an extension of his personality and a reflection of his mind whose vitality and emotional tone transformed his representation of reality.

At a later stage, neo-romanticism injected into the old romanticism new ideas which made it into an idealistic aesthetic theory concerned primarily with the content rather than the form of poetry. The new theory concentrated on the origin of the poem, the material from whence it took shape. In other words, it ignored the actual poem, concentrating on the content of the experience that gave rise to it. These ideas gave birth to what may be called the fallacy of the origin of a work art. Jack Marenan, for instance, claimed that the understanding of a poem depended on our knowledge of what passed through the poet's mind and his state of feeling when he was writing it, Husserl on the other hand emphatically declares that the nearer we get to the root source of a work of art the farther we are from its artistic meaning. Freud too had something to say on the matter. In his later writings he claimed that the creative impulse of the artist is not subject to his will, but independent of it. The preoccupation with the relation of the poet to his work helped to alienate criticism and aesthetic theory from poetry and poetic language.

Putting aside the relation of the artist to his creation, a relation that has led criticism into a terrible impasse, the author proposes language and its development as the proper field for criticism, particularly since poetry, in the final analysis, is essentially language organized in a particular manner. The history and development of such organization is the proper material for critical investigation. The author of the article cites Roland Barthes's distinction between classical poetry which he calls mere 'writing' and modern poetry which he designates as style in the sense of being an independent linguistic code embodying the personal myths of the artist. The words of a poem, however, do not simply refer back to the artist's personal myths, the author argues, but relate, as Barthes ommitted to mention, and their interaction redefines them and generates new meanings so that the signifier becomes of equal value in constructing the meaning of the poem to the signified. The author then touches upon the question of the arbitrariness of the sign and points out that in handling a poem the primary concern should not be the tracing of the principle of unity which governs its construction but, rather, the effective interaction of its constituent units.

Concerning the question of tradition and the individual talent, the author declares that the whole issue dates back to the 19th century, particularly to the arguments surrounding Shakespeare's achievement when such terms as 'tradition, originality, and genius' made their way into the current aesthetic terminology. Nowadays, we no longer speak of the genuineness of a work of art in terms of its external origins in the private experience of the poet, or his heart-felt feelings, nor do we seek our touch-stone in Rilke's simple, beautiful things. We seek the reality of the work of art in an area behind

The author concludes by listing certain conditions which he regards as essential for the project of a true Egyptian philosopher. These include freedom of thought, collective effort, The right climate for research, the renunciation of all pre-conceptions, national and foreign, and starting with a **tabula rasa** as it were setting aside the traditional, irksome, and ultimately futile problems of philosophy, and seeking the food for thought in the creative products of the Egyptian mind, the central issues of the Islamic heritage, and the problems posed by the future. For an Egyptian philosopher to be truly creative, the author finally stresses, he has to take for his starting point his keen sense of his own identity as an Egyptian and then expand in other directions, Eastern, and Western, Islamic and otherwise.

From the world of philosophy we withdraw with **Afif Bahnasy** into the world of Islamic Art. His concise and rather cryptic study which carries the title **"The Aesthetic Principles of Arab Art"** argues that it is both wrong and unfair to interpret and evaluate Islamic art according to the aesthetic precepts laid down by western aestheticians such as Hegel, or Kant, and advocates a new Arab Aesthetics. It is true that a quality of 'passionate worship', has been detected as the most prominent feature of all the manifestations of Arab and Islamic culture and civilization. However, the absolute ideal of that culture — God (Allah) — has been variously and erroneously interpreted, and the misconceptions later developed into settled theories and ideologies.

Leaving such theories and ideologies aside, the author proposes a simpler criterion: since all Arabic Islamic Art strives to follow the example of this Absolute Ideal, the only criterion for evaluation in this case should be the work of art's degree of failure or success in achieving this end. The Absolute Ideal functions as a link between the worker and the work, the artist and the artifact, i.e. between the subject and the object. And since both subject and object are relative, the relation of both to the absolute ideal establishes a dialectic between the temporal and the eternal, the relative and the absolute. It is this dialectic, according to the author, which has made Islamic art in all its variety a truly social art available to all classes.

The Islamic ideal is achieved and works partly through intuition, partly through ideology. Intuitively the artist ignores the external aspect of things to concentrate on their inner meaning. This is best exemplified in the Arabesque style of decoration and in Arabic architecture which reflects, more eloquently and deeply, the meaning the Romans had in mind when they talked of the Goddess of the hearth Vesta (or Hestia in Greek which is the name the author uses). As for ideology, it comes into play in the interpretation of the ideal presence immanent in the work of art and symbolized by the number 'One' which precedes all numbers. And just as the intricate inter-twining of leaf, flower, or geometrical desings in Arabesque decoration is practically limitless, so is the relation of the moslem Arab to the Absolute Ideal: at once constant (as the motif of the leaf or star in Arabesque), and infinitely free and varied. Similarly, the design of the Islamic city represents not restriction, but an eternal promise of a return to a timeless, unchanging Absolute, and embodies the sense of security and peace that goes with it. The Arab moslem lives in constant communion with the primal consiousness. This guarantees his total freedom, though it is a freedom difficult to express existentially except, perhaps, in terms of the creative act and its responsibility.

In the next essay, entitled **"The Dialectics of Madness and Creativity"**, we move with **Yahya Al-Rakhawi** into the realm of psychology — the psychology of the creative process. The Poet and the Madman have long been associated in the imagination of humanity as representing two heightened modes of consciousness at variance with the ordinary. The study adopts a dialectical approach as it examines and compares the modes of primitive and conceptual cognition on the one hand, and the initial stages in the processes of madness and artisic creation, on the other.

Researchers have differed widely in defining the concepts of madness and creativity. The two processes, however, the author argues, share the same starting point though they lead to different results. They both originate in a sense of alienation which generates the desire to counter and overcome it.

The creative process is a complex and subtle cognitive process which exposes the hidden and activates the latent. In it invention takes the form of a complex pattern, a structure that involves the activation of various cognitive levels and their interaction which results in the artistic product.

Madness, on the other hand, lacks a project and an objective. It aims primarily at contradicting and refuting the sense of alienation. The activation of the various cognitive levels which this desire induces, however, is not constructive; it only produces dissolution, disintegration, and regression.

The process of activation which characterizes the two mental states (the creative and the deranged) however, is also accompanied by a process of suppression. What gets suppressed is the primitive mode of cognition, particularly its earliest graphic or iconic stage and subsequent "Endogenous" symbolic stage which involves the formation of what is termed 'Endocepts'. In the latter stage, the body of cognitive experience forms an indivisible whole that resists fragmentation or abstraction into words or labels that refer back collectively to simple perpetual constituents. It can only reveal itself, and, indeed, presses urgently to do so, in images and symbols. The pressure is relieved if these images are revealed in dreams; otherwise they find their way into the mainstream of consciousness and take the shape of hallucinations. In the case of the creative process, however, the

THIS ISSUE

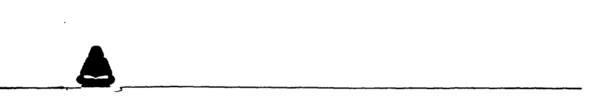
ABSTRACT

This Issue of "Fusul" further pursues the inquiry into the Dialectics of Aesthetics and Cultural Change started in the previous issue. The collection of essays it contains, all by Arab contributors, tackles the subject from various angles, literary and philosophical, ranging in approach from the general and theoretical to the specific and analytical. Together they give a representative example of the critical activity of the Arab mind in grappling with, and investigating its dialectical relationship with history, the creative act and the various cultural and social processes and structures. The effects of this dialectical process do not perhaps reveal themselves equally in all their aspects in art and philosophy. However, to search for the inner rhythms that harmonize the movement of art and thought, and to distill the values inherent in the aesthetic products of such harmony could constitute a project for constructive critical thinking upon culture and art- a project that could accommodate various methods and procedures. We do not claim that the essays contained in this issue present such an integrated project; indeed such a project cannot be achieved in any one single burst of critical activity. The essays, however, act as a pointer: they suggest a scientific way of pursuing it and formulating its correct constituents.

Since the beginning of the modern age, the Arab world has undoubtedly witnessed far-reaching revolutions in artistic taste and cultural values. The size, extent, and density of the changes cannot be played down. Critical research should not, therefore, confine itself to the mere mechanical documentation of the aesthetic changes and the underlying cultural conditions historically and diachronically, but try to gain an insight into the dialectical relationship between the aesthetic and the cultural transformations synchronically. Thus the nature of their interaction could be clarified, and, consequently, the sources of every aesthetic aspect or value generatively traced. Such a method could be far more rewarding than the documentary approach in the study of both cognitive and aesthetic systems since it relates such systems in a more meaningful way to the historical context and could eventually lead to a comprehensive and well-integrated view of the mechanisims of aesthetic changes.

The first essay in this issue is contributed by **Izzat Qurany** and carries the title: **"Towards Creative Thinking in Philosophy: A Retrospective-Prospective View"**. It defines true creative philosophical thinking as a free, unbiased, truth-seeking, original and pioneering activity which leads to an integrated, total vision rooted in the observation of the present and predictive of the future. It then proceeds to examine philosophical writing in Egypt today to determine whether it reflects and expresses the true Egyptian identity, its cultural context and history, and its distinctive aspirations. The survey concludes that the study of philosophy in Egypt suffers from what may be termed 'a loss of identity'. The author then delves into history to uncover the root-causes of this phenomenon. The historical review is followed by a critique of some of the best examples of original writing in the field of philosophy in Egypt—a critique that leads the author to draw two definite conclusions: 1- That the study of logic dominates all philosophical thinking in Egypt, and this is attributed to the deep influence of Western philosophy; 2- that the creative impulse in the field of philosophy ends up usually sailing in the strange seas of Western thought.

To overcome this type of philosophical alienation, the true, creative Egyptian philosopher should become fully aware of his individual national identity and genuine cultural heritage, and renounce the insidious totalitarian illusion of there being a 'One Culture', or 'One Mind', or 'One Philosophy' for all. He should realize the need for a lucid, serious, and well-integrated vision, at once original and rooted in the national culture.





Journal of Literary Criticism

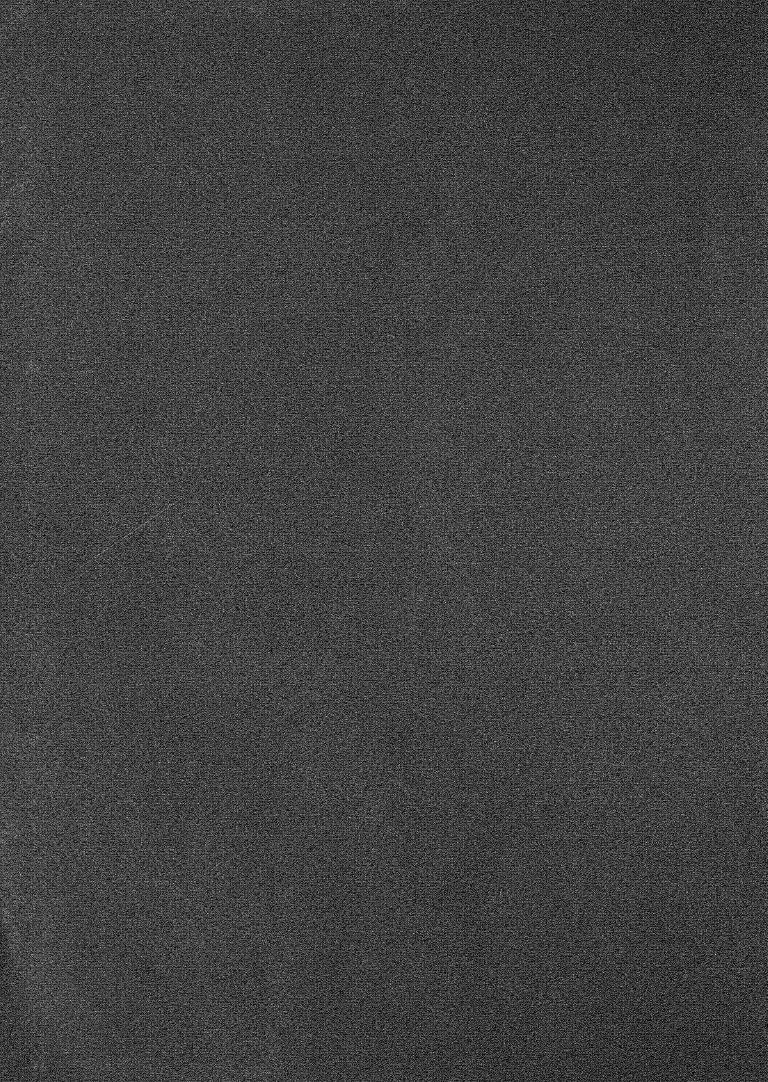
Issued By

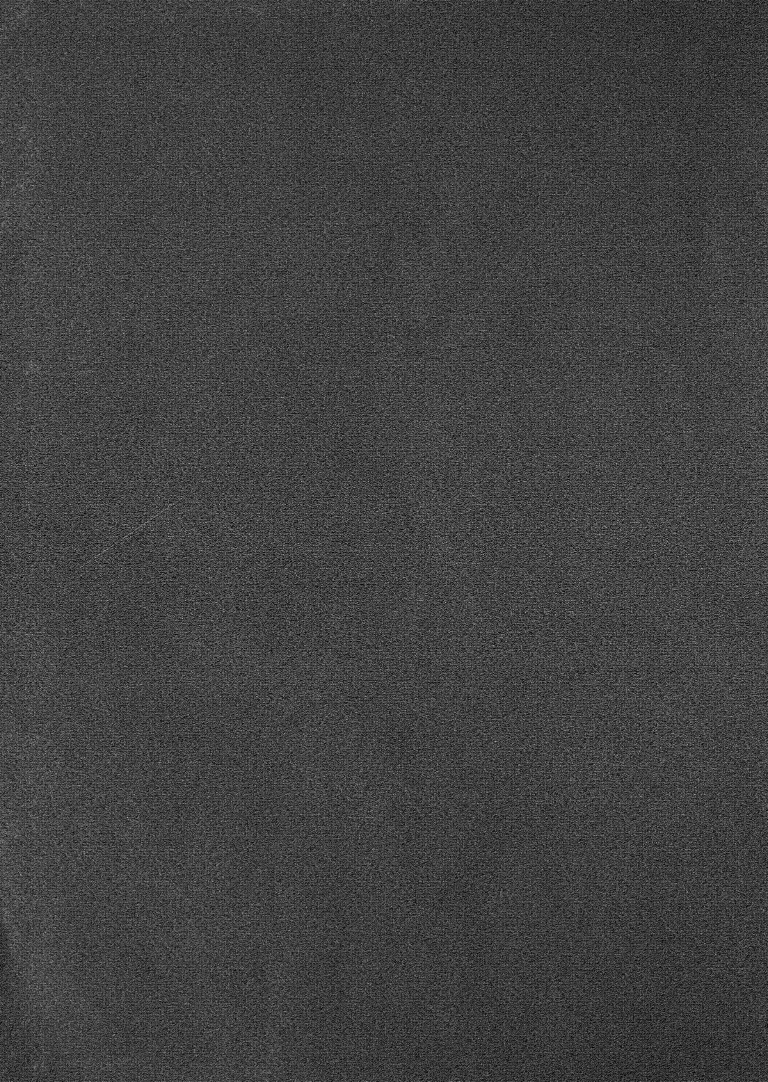
General Egyptian Book Organization

DIALECTICS OF AESTHETICS AND CULTURAL CHANGE

PART II

○ Vol. VI ○ No. IV ○ July - August - September 1986






Bibliotheca Alexandrina
0536235